Vol. 4. (=American Series, No. 2.) TWENTY CANONS FROM THE TRINITY HIRMOLOGIUM, transcribed by H. J. W. Tillyard
Boston 1952
Prix: cour. dan. 26.75

Vol. 5. THE HYMNS OF THE OCTOECHUS, Part II, transcribed by H. J. W. Tillyard
Copenhagen 1949
Prix: br. cour. dan. 19.50

Vol. 6. THE HYMNS OF THE HIRMOLOGIUM, Part I, transcribed by A. Ayoutanti & M. Stöhr, rev. and annotated by Carsten Høeg
Copenhagen 1952
Prix: br. cour. dan. 41.–

Vol. 7. THE HYMNS OF THE PENTECOSTARIUM transcribed by H. J. W. Tillyard
Copenhagen 1960
Prix: br. cour. dan. 37.50

Vol. 8. THE HYMNS OF THE HIRMOLOGIUM, Part III, 2, transcribed by A. Ayoutanti, rev. and annotated by H. J. W. Tillyard
Copenhagen 1956
Prix: br. cour. dan. 21.50

Vol. 9. THE AKATHISTOS HYMN introduced and transcribed by Egon Wellesz
Copenhagen 1957
Prix: br. cour. dan. 36.50

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

LECTIONARIA

Ed. cur. Carsten Høeg et Günther Zuntz.

Grand in 8°.

Vol. 1. PROPHETOLOGIUM. Ed. Carsten Høeg et Günther Zuntz.
Fasc. I. Copenhague 1939. Prix: br. cour. dan. 15.–
Fasc. II. Copenhague 1940. Prix: br. cour. dan. 15.–
Fasc. III. Copenhague 1952. Prix: br. cour. dan. 19.50
Fasc. IV. Copenhague 1960. Prix: br. cour. dan. 32.25
Fasc. V. Copenhague 1962. Prix: br. cour. dan. 21.50
(Fasc. VI. en préparation.)

Par souscription: 10%

EJNAR MUNKSGAARD
Copenhague, Danemark

[illegible]

…ION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE
…UMENTA MUSICAE BYZANTINAE
A CARSTEN HØEG CONDITA

SUBSIDIA
VIII.

CHRISTIAN THODBERG

…ER BYZANTINISCHE …LLELUIARIONZYKLUS



COPENHAGEN
EJNAR MUNKSGAARD
1966

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

A CARSTEN HØEG CONDITA

SUBSIDIA

EDIDERUNT

OLIVER STRUNK · H. J. W. TILLYARD

EGON WELLESZ · GÜNTHER ZUNTZ

UNA CUM

ARCHIMANDRITA CRYPTENSI

AB EPISTULIS: JØRGEN RAASTED

Volumen VIII



COPENHAGUE

EJNAR MUNKSGAARD

1966

Т. Владышевской от Й. Раастеда

DER BYZANTINISCHE ALLELUIARIONZYKLUS

STUDIEN IM KURZEN PSALTIKONSTIL

VON

CHRISTIAN THODBERG



KOPENHAGEN

EJNAR MUNKSGAARD

1966

Denne afhandling er af det filosofiske fakultet ved

Københavns universitet

antaget til offentlig at forsvares for den

filosofiske doktorgrad.

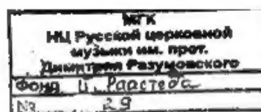
København, den 9. juni 1965.

SVEN HENNINGSEN
h. a. dec.

© *The Royal Danish Academy*

Aus dem Dänischen übersetzt von HOLGER HAMANN

Composed in filmsetting and printed by Gerlach & Raffel, Copenhagen



CARSTEN HØEG

in memoriam

Vorwort

Beim Abschluss der vorliegenden Arbeit ist es mir ein aufrichtiges Bedürfnis allen denjenigen meinen Dank auszusprechen, welche ihr Entstehen ermöglicht haben oder ihr beim Werden Förderung zuteil werden liessen, in erster Linie der Kopenhagener Universität für die Unterstützung, die ich als Universitätsstipendiat in den Jahren 1960-64 erhielt, ferner dem Fonds Ihrer Königlichen Hoheit, Prinzessin Margrethes, und dem Fonds Ihrer Majestät, Königin Ingrids, deren Mittel mir die Durchführung einer Reihe wichtiger Studien im Dänischen Institut in Rom ermöglichten. Auch danke ich für die Hilfsbereitschaft, mit der man mir in der Bibliothek des Vatikans sowie in der Klosterbibliothek zu Grottaferrata entgegenkam. - Sehr zu Dank verpflichtet bin ich der Chresten Møller Sørensen-Stiftung, die mich in grosszügiger Weise unterstützte.

Mein Dank geht auch an den Gemeinderat Jægersborgs, besonders an den früheren Pfarrer, Pastor L. E. STUBBE TEGLBJÆRG, und den Vorstand des „Universitetskollegiet Studentergården" für die zeitweiligen Beurlaubungen, die man mir von 1959 bis 1963 gewährte.

Das Institut für griechische und lateinische Mittelalterphilologie der Kopenhagener Universität bildete den Rahmen meiner Arbeit. - Die entscheidende Inspiration und Anregung erhielt ich von meinem Lehrer, dem leider verstorbenen Professor, Dr. phil. CARSTEN HØEG. Es ist daher natürlich, dass ich dieses Buch seinem Andenken widme. - Der jetzige Leiter des Instituts, Professor, Dr. phil. POVL JOHS. JENSEN, hat mir wertvolle Hilfe gegeben. - Die wissenschaftliche Gemeinschaftsarbeit, die CARSTEN HØEG begann, wurde fortgeführt in einer für mich fruchtbaren Zusammenarbeit mit JØRGEN RAASTED; unsere Bücher, die gleichzeitig erscheinen, tragen deutliche Spuren davon.

Mein Dank gilt ferner stud. phil. HOLGER HAMANN, der das Manuskript ins Deutsche übersetzt hat, sowie INGEBORG BRØNNUM-HANSEN und Pastor ARNE BUGGE, die mir mit der Reinschrift bzw. der Korrektur behilflich waren. Das Buch wurde von der Firma GERLACH & RAFFEL gedruckt, wo Herr ERIK JØRGENSEN diese Arbeit mit grosser Sorgfalt leitete.

Zuletzt geht mein Dank an den Redakteur der Monumenta Musicae Byzantinae, Professor OLIVER STRUNK, Grottaferrata, der für die Aufnahme meines Buches in diese Serie sorgte.

Kopenhagen, im April 1966. Christian Thodberg

Inhalt

Vorbemerkungen und Abkürzungen

Im Folgenden werden die beiden zentralen Oktaven des abendländischen Notensystems als *ABCDEFGabcdefga'* angegeben. Der Ton *h* wird *b* genannt und eine Alteration durch ein Vorzeichen nach dem betreffenden Ton angezeigt, z.B. *F♯* und *b♭*.

Da nur sehr wenige Psaltikonmelodien in Transkription vorliegen, wird in grossem Umfang auf den Codex Ashburnhamensis 64 verwiesen, der zur Zeit die einzige allgemeinzugängeliche Psaltikonhandschrift ist (= M.M.B., Bd. IV).

Es ist empfehlenswert, sich die in dieser Arbeit oft zitierten Formeln und ihre Bezeichnungen von vornherein einzuprägen etwa an Hand ihrer charakteristischen Neumenbilder. Das gilt erstens der *Anástamaformel* in ihren sticherarischen Formen (s. Beisp. 8 (πρὶν τὸ τέλος φθάσῃ) und 9 (Τὸ κατ' εἰκόνα τηρήσας ἀλώβητον)) und ihren Psaltikonformen (z.B. Beisp. 12, 36 (die Formel ist als $A^{m}:E$ gekennzeichnet) und 38 ($A^{4}:D$) und zweitens den Halbtonformeln, H^{1} (Beisp. 12), H^{2} (Beisp. 26 und 41), H^{3} (Beisp. 38-39), H^{4} (Beisp. 70, 87 und 117) und H^{6} (Beisp. 100-102).

Ashb. 64 = M.M.B., Bd. IV: *Contacarium Ashburnhamense*. Ed. Carsten Høeg (Copenhague 1956).

Beneševič I und III, 1 = V. N. Beneševič, *Opisanie grecheskikh rukopisei Monastyria Sviatoi' Ekateriny na Sinaie*, Bd. I (St. Petersburg 1911) und Bd. III, (Petrograd 1917).

Chromatic Alterations = Christian Thodberg, *Chromatic Alterations in the Sticherarium* (in *Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines*, Beograd 1964, tome II, S. 607-12).

Codices Graeci Monasterii Messanensis = Augustus Mancini, *Codices Graeci Monasterii Messanensis* (Messina 1907).

Dimitrievskij I-III = A. Dimitrievskij, *Opisanie liturgicheskikh rukopisei*, Bd. I-II (Kiev 1895-1901) und III (Leningrad 1917).

Handbook = M.M.B., Subsidia, Bd. 1: H. J. W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* (Copenhagen 1935).

Hirm. I = M.M.B., Transcripta, Bd. 6: *The Hymns of the Hirmologium*, Part I, transcribed by A. Ayoutanti und M. Stöhr, rev. and annotated by Carsten Høeg (Copenhagen 1952).

Hirm. III, 2 = M.M.B., Transcripta, Bd. 8: *The Hymns of the Hirmologium*, Part III, 2, transcribed by A. Ayoutanti, rev. and annotated by H. J. W. Tillyard (Copenhagen 1956).

M.G.G. = *Musik in Geschichte und Gegenwart.*

M.M.B. = *Monumenta Musicae Byzantinae.*

Nov. Tr. = M.M.B., Transcripta, Bd. 2: *The Hymns of the Sticherarium for November*, transcribed by H. J. W. Tillyard (Copenhagen 1938).

Octoech. I und *II* = M.M.B., Transcripta, Bd. 3 und 5: *The Hymns of the Octoechus*, Part 1-2, transcribed by H. J. W. Tillyard (Copenhagen 1940-49).

Pent. Tr. = M.M.B., Transcripta, Bd. 7: *The Hymns of the Pentecostarium*, transcribed by H. J. W. Tillyard (Copenhagen 1960).

Rocchi, *Codices* = A. Rocchi, *Codices Cryptenses* (Grottaferrata 1883).

Sept. Tr. = M.M.B., Transcripta, Bd. 1: *Die Hymnen des Sticherarium für September*, übertragen von Egon Wellesz (Copenhagen 1936).

The Akathistos Hymn = M.M.B., Transcripta, Bd. 9: *The Akathistos Hymn* introduced and transcribed by Egon Wellesz (Copenhagen 1957).

Th. Gr. 181 = M.M.B., Bd. I: *Sticherarium*. Edd. Carsten Høeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz (Copenhagen 1935).

The Tonal System = Christian Thodberg, *The Tonal System of the Kontakarium*, Copenhagen 1960 (*Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.* 37, Nr. 7 (1960)).

Thibaut, *Monuments* = J.-B. Thibaut, *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite* (St. Petersburg 1913).

Twenty Canons = M.M.B., Transcripta, Bd. 4: *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*, transcribed by H. J. W. Tillyard (Boston 1952).

Kapitel I Das Alleluiarion und das Psaltikon

§ 1: *Allgemeine Einleitung.*

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, die byzantinischen Alleluiarionmelodien des sogenannten kurzen Psaltikonstils zu beschreiben. Die Beschreibung besteht aus einer systematischen Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive, aus denen sich die Melodien zusammensetzen, sowie aus einer Gesamtdarstellung des besonderen musikalischen Stils und der Tonalität, die für diese Melodien kennzeichnend sind. Ferner soll versucht werden, den Platz der Alleluiarionmelodien innerhalb der byzantinischen Musik im allgemeinen und innerhalb des Psaltikonstils im besonderen festzulegen.

Hiermit habe ich scheinbar willkürlich eine einzelne Gattung eines speziellen musikalischen Stils zu beschreiben gewählt. Der Wahl gerade der Alleluiarionmelodien im kurzen Psaltikonstil als Gegenstand meiner Untersuchungen liegen indessen zahlreiche Erwägungen zugrunde, und diese können am besten verstanden werden durch eine Schilderung meines eigenen Weges zum Thema.

In den Jahren 1955-56 war Carsten Høeg sehr mit den Vorbereitungen zur Herausgabe der Faksimilefassung der Hs. Ashburnhamensis 64 (M.M.B., Bd. IV) beschäftigt, und es war das Privileg einer Gruppe junger Dänen, ihm bei seiner Arbeit helfen zu dürfen. In diesem Zeitraum wurde mein Interesse für den byzantinischen Alleluiarionzyklus geweckt. Anlässlich des 60jährigen Geburtstages Høegs im Jahre 1956 verfassten Nanna Schiødt, Jørgen Raasted und ich selbst eine kleine inoffizielle Festschrift. Mein Beitrag bestand in einer Analyse der Protosmelodien in der Alleluiarionsammlung von Ashb. 64. Bereits zu dieser Zeit wurde ich auf zahlreiche Schwierigkeiten und Probleme gerade in Verbindung mit dem Protos aufmerksam, Schwierigkeiten und Probleme, die nach meinem Dafürhalten erst mit vorliegender Arbeit ihre Lösung gefunden haben, siehe insbesondere Kap. XX, § 3 und Kap. XXI.

Nach der Arbeit mit dem langen Alleluiarionstil von Ashb. 64, begann ich mich mit dem Psaltikonstil im allgemeinen auseinanderzusetzen. In den Jahren 1958-60 studierte ich hauptsächlich die Kontakionmelodien, zunächst auf Grund des Codex Ashb. 64, später unter Berücksichtigung aller bekannten existierenden Psaltikon-Hss., und es war lange meine Absicht, meine Forschungen gerade auf die Kontakionmelodien zu konzentrieren. Ein Teil dieser Arbeit wurde in meiner Schrift *The Tonal System of the Kontakarium. Studies in Byzantine Psalticon Style*, Copenhagen 1960 (*Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.*, Bd. 37, Nr. 7) vorgelegt, im folgenden genannt *The Tonal System*, ursprünglich ein Vortrag, den ich bei der erweiterten Konferenz des Schriftleitungsausschusses der M.M.B. in Kopenhagen im August 1958 hielt.

Die Gesamtuntersuchung der Kontakionmelodien stiess jedoch auf die praktische Schwierigkeit, dass nur ganz wenige Melodien in transkribierter Form vorlagen, vor allem Egon Wellesz' Ausgabe der Akathistoshymne (*The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957 (*M.M.B., Transcripta*, Bd. IX)). Mit anderen Worten: Die Arbeit mit den Kontakionmelodien liess sich in Wirklichkeit nur dann fortführen, wenn gleichzeitig die Möglichkeit bestand, eine Transkription zu abendländischer Notation von allen oder jedenfalls von den wichtigsten Kontakionmelodien vorzulegen. Eine derartige Möglichkeit war - nachdem der Schriftleitungsausschuss der M.M.B. an seiner erwähnten Konferenz beschlossen hatte, die Transcripta-Serie bis auf weiteres zu unterbrechen[1] - praktisch nicht vorhanden.

Ich erwähnte bereits, dass zur gleichen Zeit mein Interesse für die tonalen Probleme angeregt wurde, und dies war der Anlass eines gründlichen Studiums der Sticherarionmelodien, einer Arbeit, die ihre vorläufige Frucht in meinem Beitrag an dem 12. byzantinischen Kongress in Ochrid 1961, *Chromatic Alterations in the Sticherarium* trug. In dieser Arbeit versuchte ich zu beweisen, dass die chromatischen Änderungen, die aller Wahrscheinlichkeit nach in den Kontakionmelodien auftreten, in einigen Fällen auch in den Sticherarionmelodien zu finden sind,[2] siehe ferner Kap. V.

Die praktische Schwierigkeit, die sich einer Gesamtuntersuchung der Kontakionmelodien in den Weg stellte, und mein geschärftes Interesse für die tonalen Probleme führten mich zu den Alleluiarionmelodien zurück, diesmal in Form der Version in dem sogenannten kurzen Psaltikonstil in der wohl besten Hs. dieses Typs, dem *Vat. gr. 345*.

Die Alleluiarionmelodien im kurzen Psaltikonstil sind als Ausgangspunkt für ein allgemeines Studium des Psaltikonstils sehr geeignet, und zwar aus zwei Gründen: (1) Es handelt sich um eine Gattung innerhalb des Psaltikonstils, welche die stärksten gemeinsamen, stilistischen Züge aufweist. Das äussert sich u.a. durch das Auftreten

[1] Siehe *Byzantion* XXVII (1958), S. 522.

[2] Siehe *Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines*, tome II, S. 607-12 (Beograd 1964).

einer Reihe gemeinsamer Kadenzen, Formeln und Motive, die uns dazu berechtigen, die Melodien als centonisiert zu betrachten. Es ist daher möglich, die Melodien in Form einer fortlaufenden Analyse der Formeln, Motive und Kadenzen in jeder Melodie zu beschreiben, so wie es später gezeigt werden wird. Lediglich die Melodien in dem Plagios Deuteros verursachen einiges Kopfzerbrechen. Auf diese Weise konnte ich das Problem der Transkription umgehen; denn in Form centonisierter Melodiebeschreibung kann das Material in einer kurzen und übersichtlichen Form dargelegt werden. (2) Das Studium der Alleluiarionmelodien beleuchtet einen Teil der Probleme des Psaltikonstils und der byzantinischen Musik überhaupt; das gilt sowohl von den tonalen als auch von den stilistischen Problemen. Es besteht insbesondere eine nahe Verbindung zwischen den Alleluiarion- und den Kontakionmelodien, und manche bisher ungelösten Rätsel verschwinden bei einer vergleichenden Analyse dieser beiden Gattungen.

Obgleich die vorliegende Abhandlung ihren Ausgangspunkt in dem verhältnismässig kleinen Zyklus der Alleluiarionmelodien hat, so schneidet sie doch verschiedene allgemeine musikalische Probleme innerhalb der byzantinischen Musik an. Es ist dieses - soweit mir bekannt ist - das erste Mal, dass eine einzelne Gattung innerhalb der byzantinischen Musik zum Gegenstand einer durchgreifenden Untersuchung gemacht wird. Das wird sich durch Spuren in der Analyse der Struktur und Tonalität der Melodien zeigen. Die tonale Analyse arbeitet u.a. mit einer neuen Wertung der Funktion der Medialsignaturen und -intonationen; dieser Teil der Abhandlung entstand in einer ständigen Diskussion mit meinem Freund, Jørgen Raasted, der gleichzeitig seine Dissertation *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts* verfasste. Da die beiden Bücher sich in vielen Beziehungen ergänzen, werde ich im folgenden wiederholt auf seine Arbeit verweisen.

Es ist ferner für mich wertvoll gewesen, Oliver Strunks bisher nicht gedruckte Abhandlung *The Byzantine Alleluia Cycle* zu studieren, eine Arbeit, die u.a. 1958 in der *Dansk Selskab for Musikforskning* als Vortrag gehalten wurde.[3]

§ 2: *Gliederung.*

In der vorliegenden Abhandlung versuche ich, von einem begrenzten Thema ausgehend, verschiedene allgemeine Probleme in Verbindung mit dem Studium byzantinischer Musik zu erhellen; dies zeichnet sich in der Gliederung ab.

Der Rest des Kap. I wird zu einer näheren Abgrenzung des Begriffes Alleluiarion und des Psaltikonstils sowie zu einer Übersicht über das Repertoire im Buche Psaltikon benutzt. Kap. II gibt eine Übersicht und Behandlung der Quellen der bis heute bekannten Psaltikon-Hss., mit besonderem Hinblick auf den Inhalt und die musikalischen Charakteristika, die ganz allgemein für die Abhandlung wichtig sind.

Kap. III enthält eine Übersicht über die indirekten Zeugnisse von den Alleluiarionmelodien in der Form erstens einer Beschreibung der liturgischen Stellung der Melodien und zweitens einer Analyse der Kenntnisse der musikalischen Verhältnisse, welches wir mittelbar aus den nicht-musikalischen Quellen schöpfen können. In Kap. IV erfolgt eine Schilderung der praktischen Ausführung der Alleluiarionmelodien, also eine Beschreibung des liturgischen Rahmens selbst, und eine Analyse der Melodien zum Worte Alleluia nebst einer Einführung in die systematische Analyse in den Kap. VII-XVI. Kap. V: *Tonale Probleme im Sticherarion* und Kap. VI: *Die Funktion der Medialsignaturen* scheinen aus dem Rahmen der Abhandlung zu fallen; nichtsdestoweniger hielt ich es für notwendig, eine Übersicht über die tonalen Probleme innerhalb des Gebietes zu geben, das die Wissenschaft bisher am meisten beschäftigt hat, und zwar aus dem Grunde, weil die tonalen Probleme im folgenden wiederholt auftauchen werden. Eine allgemeine Einführung ist daher unentbehrlich. Dasselbe gilt von der Behandlung der Medialsignaturenfunktion, die in mancher Hinsicht den Hintergrund der für das Verstehen der Alleluiarionmelodien so wichtigen tonalen Beobachtungen bildet.

Der Hauptabschnitt der Abhandlung besteht aus den Kapiteln VII-XVI. Diese enthalten in den Kap. VII-XII die systematische Analyse der Kadenzen, im Kap. XIII der Anastamaformel, im Kap. XIV der Halbtonformeln, im Kap. XV anderer Formeln und Motive und im Kap. XVI der Initialmotive. Der systematischen Analyse entspricht die fortlaufende Analyse aller Melodien, die in einem Anhang zur Abhandlung zu finden sind; hier erhalten die einzelne Formel, das einzelne Motiv und die einzelne Kadenz ihre besonderen Zeichen, ihre Abkürzungen od.dgl., jeweils angebracht über der bzw. den Silben, über dem bzw. den Worten, deren Melodie das betreffende melodische Element vertritt.

Im Kapitel XVII erfahren die Melodien in dem Plagios Deuteros, die sich nicht ohne weiteres in den Stil der übrigen Tonarten der Sammlung einfügen lassen, eine besondere analytische Behandlung; der Analyse in diesem Kapitel entspricht eine Wiedergabe mit vollständiger Neumation und Transkription in der Gesamtanalyse aller Melodien.

Der abschliessende Teil der Abhandlung besteht aus mehreren zusammenfassenden und vergleichenden Kapiteln, und zwar aus Kap. XVIII: *Die melodische Struktur*, Kap. XIX: *Text und Melodie* und Kap. XX: *Die Tonalität*. In Kap. XXI werden die Alleluiarionmelodien der kurzen Psaltikontradition und ihre Beziehung zur übrigen Psaltikonüberlieferung, zur kalophonischen Alleluiatradition und zu den Asmatikon- und Sticherarionüberlieferungen erörtert. In Kap. XXII schliesst sich eine Übersicht über das Verhältnis zwischen Alleluiarionmelodien und abendländischem Gesang an, hauptsächlich in Form eines Beitrages zur Lösung der altrömischen Frage. - Ein Anhang enthält einen kurzen Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien.

[3] Strunk selbst hat gewünscht, dass man die Abhandlung zitiere als „a revised version of an unpublished paper read before the New York chapter of the American Musicological Society on April 16, 1955".

§ 3: *Das Alleluiarion.*

Ein Alleluiarion ist der Gesang, der in der Heiligen Liturgie, d.h. in der Messe der griech.-orthodoxen Kirche vor der Rezitation des Evangeliums und unmittelbar nach der Lektion aus dem Apostolos von dem Psaltes gesungen wird. Im engsten Sinne besteht ein Alleluiarion aus den 2-3 Psalmversen, *Stichoi*, die der Psaltes singt; dieses geht klar aus einer Übersicht über den Gesang eines Alleluiarions hervor, der sich in einem Euchologion (Sinai 1020 aus dem 12.-13. Jahrhundert) findet:[4]

Ὁ ψάλτης. Ἀλληλούϊα. Ψαλμὸς τῷ Δαβίδ.
Ὁ διάκονος. Πρόσχωμεν.
Καὶ ψάλλεται τὸ Ἀλληλούϊα.
Ὁ ψάλτης τὸ Ἀλληλουιάριον.
Ὁ λαὸς τὸ Ἀλληλούϊα.

Die einleitende Ankündigung des Psaltes: *Alleluia, ein Psalm Davids*, scheint die feste unveränderliche Einführung in dieses liturgische Glied zu sein; dasselbe gilt von dem „*Gebet acht*" des Diakons. Die Übersicht gibt keine Auskunft darüber, wer das folgende *Alleluia* singt; aus den musikalischen Quellen scheint jedoch hervorzugehen, dass es von dem Psaltes vorgetragen wird, siehe Kap. IV, § 1; in den musikalischen Quellen finden wir insgesamt sechs zum Worte Alleluia gehörende Melodien, eine für jede der in der Alleluiarionsammlung vertretenen Tonarten, siehe Beispiel 3. Danach folgt ein *Alleluiarion*, d.h. die 2-3 Psalmenstichoi, die der Psaltes anstimmt. Zum Schluss singt das Volk *Alleluia* (bezugnehmend auf die Auswahl der Texte zu den einzelnen Alleluiaria sei auf Kap. III hingewiesen; der praktische Vortrag des ganzen liturgischen Gliedes wird im Kap. IV näher behandelt werden).

In seiner umfassendsten Form besteht der byzantinische Alleluiarionzyklus in den musikalischen Hss. aus 59 Alleluiaria; ein einzelnes Alleluiarion besteht aus 2 od. 3 Stichoi, aus ein und demselben biblischen Psalm stammend; so setzt sich zum Beispiel das erste Alleluiarion der Sammlung (zum Weihnachtstag) aus zwei Stichoi zusammen - der erste besteht aus Ps. 18:2, der zweite aus Ps. 18:3. Das Alleluiarion am Gründonnerstag, das längste in der Sammlung, hat drei Stichoi, 1. Stichos = Ps. 40:2, 2. Stichos = Ps. 40:6-10 und 3. Stichos = Ps. 40:10b-11.

§ 4: *Der byzantinische Alleluiarionzyklus.*

Die folgende Übersicht über den byzantinischen Alleluiarionzyklus ist - den darin vorkommenden 6 Tonarten entsprechend - in sechs Abschnitte eingeteilt, den Protos, Deuteros, Tetartos, Plagios Protos, Plagios Deuteros und den Plagios Tetartos. Die Reihenfolge entspricht übrigens derjenigen, die wir in der sogenannten kurzen Psaltikonüberlieferung finden. In der Übersicht und in den Hinweisen im folgenden bedeutet A A(lleluiarion), die begleitende Zahl bezieht sich auf die fortlaufende Aufzählung in der Übersicht, und a, b und c bedeuten 1. bzw. 2. und 3. Stichos.

In der Übersicht folgen nach der Nummer die ersten Worte des betreffenden Stichos, und ganz rechts befinden sich Hinweise zu der betreffenden Stelle in der *Septuaginta* (Ausgabe Alfred Rahlfs') und in dem griech. NT. (Ausgabe Eberhard Nestles); dem Text kann man übrigens genauer in der Gesamtanalyse aller Melodien folgen.

Geringe Abweichungen von den Texten der genannten Ausgaben beruhen teils auf der Auslassung gewisser kleiner Wörter in Verbindung mit der Auswahl und der Anpassung der Verse in der byzantinischen Liturgie, teils auf selbständigen Texttraditionen.

Protos

A.1a	Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται	Ps. 18:2
A 1b	Ἡμέρα τῇ ἡμέρα	Ps. 18:3
A 2a	Ἐξομολογήσονται οἱ οὐρανοί	Ps. 88:6
A 2b	Ὁ θεὸς ἐνδοξαζόμενος	Ps. 88:8
A 3a	Τῷ λόγῳ κυρίου	Ps. 32:6
A 3b	Ἐξ οὐρανοῦ ἐπέβλεψεν	Ps. 32:13
A 4a	Εὐλογητὸς κύριος ὁ θεός	Lukas 1:68
A 4b	Καὶ σὺ παιδίον	Lukas 1:76-77a
A 5a	Θεὸς θεῶν κύριος	Ps. 49:1b-c
A 5b	Συναγάγετε αὐτῷ	Ps. 49:5
A 6a	Ὁ θεὸς ὁ διδοὺς ἐχδικήσεις	Ps. 17:48
A 6b	Μεγαλύνων τὰς σωτηρίας	Ps. 17:51a-b
A 7a	Ὕψωσα ἐκλεκτόν	Ps. 88:20c-21
A 7b	Ἡ γὰρ χείρ μου	Ps. 88:22
A 8a	Οἱ θεμέλιοι αὐτοῦ	Ps. 86:1b-2
A 8b	Δεδοξασμένα ἐλαλήθη	Ps. 86:3-4a
A 9a	Μνήσθητι τῆς συναγωγῆς σου	Ps. Ps. 73:2
A 9b	Ὁ δὲ θεὸς βασιλεὺς ἡμῶν	Ps. 73:12-13a
A 10a	Καταβήσεται κύριος	Ps. 71:6-7
A 10b	Ἔσται τὸ ὄνομα αὐτοῦ	Ps. 71:17
A 11a	Ἄσατε τῷ κυρίῳ	Ps. 97:1b-c
A 11b	Εἴδοσαν πάντα	Ps. 97:3c
A 12a	Σωτηρία τῶν δικαίων	Ps. 36:39
A 12b	Καὶ βοηθήσει αὐτοῖς	Ps. 36:40a-b
A 13a	Ὑπομένων ὑπέμεινα	Ps. 39:2
A 13b	Καὶ ἀνήγαγέ με	Ps. 39:3a-b

Deuteros

A 14a	Πάντα τὰ ἔθνη	Ps. 46(2
A 14b	Ἀνέβη ὁ θεός	Ps. 46:6
A 15a	Ἐπὶ σοί κύριε ἤλπισα	Ps. 30:2-3b
A 15b	Γενοῦ μοι εἰς θεόν	Ps. 30:3c-d
A 16a	Ἐπακούσαι σου κύριος	Ps. 19:2
A 16b	Σῶσον κύριε τὸν βασιλέα	Ps. 19:10
A 17a	Ἰδοὺ δὴ τί καλόν	Ps. 132:1b-c
A 17b	Ὅτι ἐκεῖ ἐνετείλατο	Ps. 132:3b-c
A 18a	Στόμα δικαίου	Ps. 36:30
A 18b	Ὁ νόμος τοῦ θεοῦ	Ps. 36:31

[4] *Dimitrievskij II*, S. 140-41.

A 19a Οἱ ἱερεῖς σου κύριε Ps. 131:9
A 19b Ὅτι ἐξελέξατο Ps. 131:13
A 20a Αἰνεῖτε τὸν κύριον Ps. 148:2
A 20b Ὅτι αὐτὸς εἶπε Ps. 148:5b-c
A 21a Προσέχετε λαός μου Ps. 77:1b-c
A 21b Ἀνοίξω ἐν παραβολαῖς Ps. 77:2
A 22a Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου Lukas 1:46b-48a
A 22b Ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν Lukas 1:48b-49
A 23a Ἐλέησόν με ὁ θεός Ps. 50:3
A 23b Μὴ ἀπορρίψῃς με Ps. 50:13-14

Tetartos

A 24a Ἀναστήτω ὁ θεός Ps. 67:2
A 24b Ὡς ἐκλείπει καπνός Ps. 67:3a-b
A 24c Οὕτως ἀπολοῦνται Ps. 67:3c-4a
A 25a Σὺ κύριε ἀναστάς Ps. 101:14
A 25b Κύριος ἐξ οὐρανοῦ Ps. 101:20b-21
A 26a Ἔντεινε καὶ κατευοδοῦ Ps. 44:5
A 26b Ἠγάπησας δικαιοσύνην Ps. 44:8a-b
A 27a Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα Ps. 94:1b-c
A 27b Ὅτι θεὸς μέγας κύριος Ps. 94:3
A 28a Ἐκέκραξαν οἱ δίκαιοι Ps. 33:18
A 28b Πόλλαι αἱ θλίψεις Ps. 33:20-21
A 29a Δίκαιος ὡς φοῖνιξ Ps. 91:13
A 29b Πεφυτευμένος ἐν τῷ οἴκῳ κυρίου Ps. 91:14-15
A 30a Ὁ θεὸς ἐν τοῖς ὠσὶν ἡμῶν Ps. 43:2a-b
A 30b Ἔσωσας γὰρ ἡμᾶς Ps. 43:8
A 31a Μνήσθητι κύριε τῷ δαυίδ Ps. 131:1b-2
A 31b Ὤμοσε κύριος τῷ δαυίδ Ps. 131:11
A 32a Σοὶ πρέπει ὕμνος Ps. 64:2
A 32b Πλησθησόμεθα ἐν τοῖς ἀγαθοῖς Ps. 64:5c-d
A 32c Εὐλογήσεις τὸν στέφανον Ps. 64:12
A 33a Μωσῆς καὶ ἀαρών Ps. 98:6a-b
A 33b Ἐπεκαλοῦντο τὸν κύριον Ps. 98:6c-7
A 34a Ἀλαλάξατε τῷ κυρίῳ Ps. 65:1b-3a
A 34b Ὅτι ἐδοκίμασας ἡμᾶς Ps. 65:10-12
A 35a Ἐνέγκατε τῷ κυρίῳ Ps. 28:1b, 1d, 2b
A 35b Φωνὴ κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων Ps. 28:3
A 36a Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου Lukas 1:46b-48a
A 36b Ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν Lukas 1:48b-49
A 37a Τοῦ ποταμοῦ τὰ ὁρμήματα Ps. 45:5
A 37b Ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς Ps. 45:6

Plagios Protos

A 38a Φῶς ἀνέτειλε τῷ δικαίῳ Ps. 96:11
A 38b Εὐφράνθητε δίκαιοι Ps. 96:12
A 39a Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν Ps. 92:1b-c
A 39b Καὶ γὰρ ἐστερέωσεν Ps. 92:1d
A 40a Τὰ ἐλέη σου κύριε Ps. 88:2
A 40b Ὅτι εἶπας εἰς τὸν αἰῶνα Ps. 88:3
A 41a Εἶπεν ὁ κύριος τῷ κυρίῳ μου Ps. 109:1b-c
A 41b Ῥάβδον δυνάμεως Ps. 109:2-3a
A 41c Ἐν ταῖς λαμπρότησιν Ps. 109:3b-4
A 42a Σῶσον με ὁ θεός Ps. 68:2-3
A 42b Ὀνειδισμὸν προσεδόκησεν Ps. 68:21-23
A 42c Σκοτισθήτωσαν οἱ ὀφθαλμοί Ps. 68:24

A 43a Ὁ θεὸς ἀπώσω ἡμᾶς Ps. 59:3
A 43b Συνέσεισας τὴν γῆν Ps. 59:4-5

Plagios Deuteros

A 44a Μακάριος ὁ συνίων Ps. 40:2
A 44b Οἱ ἐχθροί μου εἶπαν Ps. 40:6-10a
A 44c Ὁ ἐσθίων ἄρτους μου Ps. 40:10b-11
A 45a Μακάριοι οὓς ἐξελέξω Ps. 64:5a-b
A 45b Ἐπάκουσαι ἡμῶν ὁ θεός Ps. 64:6
A 46a Μακάριος ἀνὴρ ὁ φοβούμενος Ps. 111:1b-c
A 46b Δυνατὸν ἐν τῇ γῇ Ps. 111:2
A 47a Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ Ps. 90:1b-c
A 47b Ἐρεῖ τῷ κυρίῳ Ps. 90:2
A 48a Ἐξηρεύξατο ἡ καρδία μου Ps. 44:2-3a
A 48b Ἐξεχύθη ἡ χάρις Ps. 44:3b-c
A 48c Περίζωσαι τὴν ῥομφαίαν σου Ps. 44:4-5a

Plagios Tetartos

A 49a Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι Ps. 91:2
A 49b Τοῦ ἀναγγέλλειν τὸ πρωΐ Ps. 91:3
A 50a Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα Ps. 94:1b-c
A 50b Προφθάσωμεν τὸ πρόσωπον αὐτοῦ Ps. 94:2
A 51a Εὐδόκησας κύριε τὴν γῆν σου Ps. 84:2-3a
A 51b Ἔλεος καὶ ἀλήθεια Ps. 84:11-12
A 52a Ὁ ποιμαίνων τὸν ἰσραήλ Ps. 79:2-3a
A 52b Ἐξέγειρον τὴν δυναστείαν Ps. 79:3b-4
A 53a Ἄκουσον θύγατερ Ps. 44:11-12a
A 53b Τὸ πρόσωπόν σου λιτανεύσουσιν Ps. 44:13b-14
A 54a Ἀνάστηθι κύριε Ps. 131:8
A 54b Ὤμοσε κύριος τῷ δαυίδ Ps. 131:11
A 55a Ἐπίβλεψον ἐπ' ἐμέ Ps. 118:132
A 55b Τὰ διαβήματα Ps. 118:133
A 56a Νῦν ἀπολύεις Lukas 2:29-31
A 56b Φῶς εἰς ἀποκάλυψιν Lukas 2:32
A 57a Ὁ θεὸς οἰκτιρήσαι ἡμᾶς Ps. 66:2
A 57b Τοῦ γνῶναι ἐν τῇ γῇ Ps. 66:3
A 58a Σοί εἰσιν οἱ οὐρανοί Ps. 88:12-13
A 58b Μακάριος ὁ λαός Ps. 88:16
A 59a Κύριε μὴ τῷ θυμῷ σου Ps. 6:2
A 59b Ἐλέησόν με κύριε Ps. 6:3

§ 5: *Das Psaltikon.*

„Psaltikon" ist die Bezeichnung des Buches, in dem der Psaltes, der Solist des byzantinischen Gottesdienstes, die Gesänge fand, die er in der Heiligen Liturgie und in dem Stundengottesdienst vorzutragen hatte. Dieses Buch entspricht dem abendländischen *Cantatorium*, z.B. der berühmten Hs. St. Gallen 359;[6] während aber dieses ausser den Sologesängen auch die chorischen Gesänge oder jedenfalls deren Anfänge in dem liturgischen Zusammenhang zeigt, umfasst das Psaltikon in seiner klassischen Form (d.h. der Typus entsprechend der Hs. Patmos 221, Vat. gr. 345 usw.) nur die Sologesänge.

Die Bezeichnung Psaltikon tritt auf dem ersten Blatt der klassischen Psaltika auf, z.B. in Patmos 221, fol. 1r:

ΑΡΧ[Η] ΣΥΝ Θ[Ε]Ω ΨΑΛΤ[ΙΚΟΥ] ΠΕΡΙΕΧ[ΟΝΤΟΣ] Τ[Η]Ν ΠΑΣΑΝ ΑΚΟΛΟΥΘ[ΙΑΝ]

vgl. Vat. gr. 345, fol. 1r und Ashb. 64, fol. 179v.

Woher stammt nun die Bezeichnung Psaltikon? - Sehr oft nennen die byzantinischen Theoretiker die Kunst des Gesanges ganz allgemein ἡ ψαλτικὴ τέχνη, „die psaltische Kunst", und es ist somit naheliegend, zunächst zu vermuten, dass τὸ ψαλτικόν sc. βιβλίον, „das psaltische Buch", ganz schlicht „Das Gesangbuch" bedeutet. Eine angemessenere Deutung ist es vielleicht doch, die Bezeichnung auf Grund des Namens des Solisten, d.h. als das *Buch des Psaltes*, zu verstehen. Damit erhebt sich die Frage, wer der Psaltes eigentlich war, und worin seine Funktion bestand. In seiner Dissertation aus dem Jahre 1953 legte Reinhold Schlötterer dar, dass die Aufgabe des Psaltes vor allem darin bestand, zwischen den Lektionen zu *psallieren*, und zwar u.a. die Solopsalmodien, die in Form von Prokeimena und Alleluiaria in den klassischen Psaltika überliefert sind, vorzutragen.[6]

Die verschiedenen Einzelgattungen im Buche Psaltikon bedienen sich in so grossem Ausmass gemeinsamer musikalischer Elemente, dass es berechtigt ist, von einem besonderen *Psaltikonstil* zu sprechen; dass der Psaltikongesang als eine besonders vornehme Kunst aufgefasst wurde, geht aus einem Typikon des Saba-Klosters und der jerusalemitischen Klöster des 12.-13. Jahrhunderts hervor, in welchem es gerade von dem Alleluiarionsingen heisst: καὶ εἰ μὲν γινώσκει ψαλτικά, ψάλλει καὶ τὸ ἀλληλουάριον . . .,[7] vgl. ein Typikon von demselben Ort, datiert aus dem Jahre 1346, in dem unter den Gesängen der Heiligen Liturgie auch der Alleluiariongesang erwähnt wird: καὶ τὸ ἀλληλουάριον, εἰ τύχοι ἐπιστάμενος αὐτό, εἰ δ'οὖν τάσσει ὁ ἐκκλησιάρχης ἕτερον ἀδελφόν, εἰδότα ψάλλειν, κἀκεῖνος ψάλλει τὸ ἀλληλουάριον.[8] Die angeführten Stellen scheinen zu zeigen, dass der Psaltikongesang in jener Zeit eine seltene Kunst war, die nicht in allen Klöstern ausgeübt wurde; vielleicht können wir daraus schliessen, dass die Psaltikonkunst mit den zitierten Typika schon damals in einer Periode des Rückganges dieses besonderen Stils begriffen war.

Einen klareren Beweis hierfür liefern die kalophonischen Hss., die u.a. einen Alleluiarionzyklus enthalten; es handelt sich um den Zyklus, den der berühmte Koukouzeles um 1300 komponierte und der in der Hs. Athen 2458 mit nachstehender Überschrift eingeleitet wird:

Ἀλληλουϊάρ[ια] τῶν μεγ[ά]λ[ων] ἑορτ[ῶν] συντεθέν[τα] καὶ καλλοποιηθέν[τα] παρὰ τοῦ μαΐστ[ό]ρ[ου] κύρ ἰω[άνν]ου τοῦ κουκουζέλ[ου] ἀρχόμ[ε]θ[α] ἀπὸ τὴν χ[ριστ]οῦ γέννησιν καθὼς ἄρχοντ[αι] καὶ ἐν τῷ ψαλτικῷ βιβλίῳ (fol. 151r).

Die Kompositionen Koukouzeles' benützen die ihm bekannte Tradition, obwohl seine „verschönerten" Melodien nur schwach an die alten erinnern, siehe Beisp. 1 und 142-43; interessant ist die Beobachtung, dass ihm die klassische Tradition und das Buch Psaltikon sehr wohl bekannt sind; er weiss sogar, dass der alte Alleluiarionzyklus mit dem Alleluiarion des Weihnachtstages beginnt.

Mit den kalophonischen Melodien zu den alten Psaltikontexten verschwindet auch im Laufe des 14.-15. Jahrhunderts der eigentliche Psaltikonstil als solcher. Die kalophonischen Melodien sind das letzte, was wir von diesen Texten wissen, und auch sie werden schnell verschwunden sein, so dass die Situation bald der heutigen glich: Der Alleluiariongesang existiert theoretisch; er ist in den liturgischen Büchern zu finden, aber in der Praxis ist das Glied fortgefallen.

Dem Psaltikonstil begegnen wir in den Hss. aus dem Ende des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts bis zum 14.-15. Jh.; einzelne Beispiele von Melodien im Psaltikonstil in paläobyzantinischer Notation führen uns etwas weiter zurück, siehe Kap. II, § 2 (n), und die nichtmusikalischen Quellen aus dem 8.-9. Jh. berechtigen uns vielleicht zu der Annahme, dass der Stil auch schon zu diesem Zeitpunkt existierte, siehe Kap. III, § 2. Dürfen wir den anscheinenden Ähnlichkeiten zwischen den byzantischen Alleluiarionmelodien einerseits und den griechisch-sprachigen Alleluiaversen der altrömischen Tradition andererseits irgendeine Bedeutung beimessen, kann der Stil sogar noch länger in die Zeit zurückverfolgt werden, siehe Kap. XXII.

Neben dem Psaltikonstil wird noch eine andere Stilart, der *Asmatikonstil* benutzt. Einen ausgezeichneten Eindruck von ihm gibt z.B. die italo-griech. Hs., Messina 129, fol. 38r ff., die sowohl die Melodien als auch die Regiebemerkungen für den Vortrag der sogenannten Stichologien am Heiligabend enthält. Nach der dritten Prophetlektion[9] trägt eine Gruppe von Psaltai ein einleitendes Troparion vor (Λάθων ἐτέχθης), darauf singt ein Psaltes den ersten Stichos (Ps. 86:1b-4a), und die Gruppe der Psaltai wiederholt den Schluss des Troparions; der Psaltes singt nun den zweiten Stichos (Ps. 86:4b-5), und wiederum wiederholt die Gruppe den Schluss des Troparions; und schliesslich singt der Psaltes den dritten und letzten Stichos (Ps. 86:6-7), worauf die Gruppe das Troparion als Ganzes singt. Das Troparion unterscheidet sich von dem Psalm selbst, der von dem einen Psaltes gesungen wird und der natürlich im Psaltikonstil ist; das Troparion dagegen ist im Stil des Asmatikons, d.h. in einem sehr melismatischen Stil, welcher sich dadurch auszeichnet, dass der Text mit den eigenartigen Stützsilben und -vokalen erweitert ist, so z.B. am Anfang des Troparions: Λάθων ἐτέχχε-ου-εχθης ὑπὸ τὸ σπή-ου-ηλαι-γγε-οχοχον.

[6] Herausgegeben im Faksimile in der *Paléographie Musicale*, 2me Série, II (1925).

[6] R. Schlötterer: *Die kirchenmusikalische Terminologie der griechischen Kirchenväter* (maschinengeschrieben), München 1953, S. 6-7.
[7] *Dimitrievskij III*, S. 3.
[8] *Dimitrievskij III*, S. 426.
[9] Vgl. *Prophetologium* (M.M.B., Lectionaria, Bd. 1), S. 39-41.

Der Asmatikonstil ist mit anderen Worten der Stil, in dem der *Elitechor*, der Chor der Psaltai, singt. In Verbindung mit den Stichologien zur Weihnacht und zur Epiphanie wird eine reizvolle Wirkung dadurch erzielt, dass das asmatische Troparion oder jedenfalls dessen Schluss als Responsum der Psaltai zu den von dem einzelnen Psaltes vorgetragenen Psalmenstichoi gesungen wird. Die beiden Stilarten haben nicht viel miteinander gemein, siehe Kap. XXI, § 5.

Die italo-griech. Hss. vom Typ Messina 129, Messina 120 usw. werden auch noch Psaltika genannt, obgleich sie ausser der klassischen Psaltikonsammlung praktisch auch das ganze asmatische Repertoire enthalten, das wir in den eigentlichen Asmatika, z.B. in der Grottaferrata-Hs., Γ. γ. I, in gesammelter Form finden. In diesen Hss. ist die Bezeichnung Psaltikon vermutlich in breiterer Bedeutung, d.h. nicht nur als Buch des Psaltes, sondern auch als Buch der Psaltai zu verstehen.

Der Asmatikonstil konkurriert auch mit dem Psaltikonstil; dem kleinen Zyklus von Hypakoai im Psaltikonstil entspricht derselbe Zyklus im Asmatikonstil; in den erwähnten italo-griech. Hss., in denen sie Seite an Seite auftreten, sind sie durch die Überschrift deutlich voneinander getrennt, τοῦ ψαλτικοῦ bzw. τοῦ ἀσματικοῦ. Den grossen Zyklus der Kommunionsverse, die sogenannten Koinonikonmelodien, gibt es nur im Asmatikonstil, jedoch mit einer Ausnahme, dem Koinonikon des Ostertages Σῶμα Χριστοῦ, das in einer Psaltikonversion vorliegt, siehe z.B. Messina 129, fol. 114v.

Sehr bemerkenswert ist, dass die Kontakionmelodien in den russischen Sammlungen, beispielsweise in dem *Uspenskijkontakarion* (herausgegeben von Arne Bugge im M.M.B., Bd. VI, als *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense*) allem Anschein nach im Asmatikonstil[10] auftreten, vielleicht ein Zeugnis eines besonders festlichen chorischen Vortrags der aus Konstantinopel stammenden Kontakionmelodien, ohne dass uns in den byzantinischen Hss. ein Zeugnis von dieser Version gegeben ist.

Die Alleluiarionmelodien gibt es nur im Psaltikonstil. Diese Erkenntnis in Verbindung mit der Tatsache, dass der Psaltes von Anfang an ausschliesslich an die Solopsalmodien zwischen den gottesdienstlichen Lektionen gebunden war, berechtigt uns zu der vorsichtig aufgestellten Theorie, dass der Psaltikonstil von Anfang an mit diesen besonderen liturgischen Gliedern verbunden und mit dem musikalischen Stil in den Alleluiaria und Prokeimena identisch war, während die Kontakionmelodien - bisher als prägnantester Ausdruck des Psaltikonstils angesehen - erst später mit diesem besonderen musikalischen Stil verknüpft wurden. Diese Theorie wird in Kap. XXI, § 4 näher erörtert werden.

Wir haben somit das Buch Psaltikon und den Psaltikonstil chronologisch festgelegt und gegen den ihn ergänzenden und auch mit ihm konkurrierenden Asmatikonstil kurz abgegrenzt. Den Psaltikonstil betreffend sei des weiteren bemerkt, dass er in zwei Formen auftritt, einer *Kurzform*, die im folgenden kurzer Psaltikonstil oder kurze Psaltikontradition genannt wird und die hauptsächlich in den Hss. zu finden ist, welche wir aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen konstantinopolitanischen Archetypus zurückführen können (siehe Kap. II, § 2), und einer *langen Form*, genannt langer Psaltikonstil oder lange Psaltikontradition, die in den italo-griech. Hss. vom Typ Messina 129, Messina 120 usw. vorkommt (siehe Kap. II, § 3). Die lange Form ist nicht nur eine längere Version der kurzen; das Verhältnis zwischen ihnen ist mitunter weitaus komplizierter, (siehe Kap. XXI, § 1 und 4). Die gegenwärtige Abhandlung benutzt als Ausgangspunkt den kurzen Psaltikonstil mit der Behauptung, dass dieser die älteste und ursprüngliche Form sei, eine Behauptung, die im folgenden unterbaut werden wird.

§ 6: *Das klassische Psaltikonrepertoire.*

Das klassische Psaltikonrepertoire in den Hss. vom Typ Patmos 221, Vat. gr. 345 usw. umfasst die folgenden Gesänge im kurzen Psaltikonstil:

(1) *Die apostolischen Prokeimena*, die - dem ursprünglichen Platz des Graduales in der römischen Messe entsprechend - vor den Lektionen aus dem Apostolos in der Heiligen Liturgie vorgetragen werden. Im kurzen Psaltikonstil bildet diese Gruppe einen Zyklus von 30 Stücken, der wie der Alleluiarionzyklus in Tonarten aufgeteilt ist und der in stilistischer Hinsicht der Alleluiarionsammlung sehr nahe steht. Die Transkription dieser Gruppe verursacht die grössten Schwierigkeiten.

(2) *Die Hesperinosprokeimena* sind ein kleiner wochentäglicher Zyklus von acht Stücken, der in dem Hesperinoszeitgebet unmittelbar nach der berühmten Abendhymne Φῶς ἱλαρόν und vor einer etwaigen Lektion vorgetragen wird. Eine Ausnahme macht Ἀνάστηθι κύριε ὁ θεός, das am Sonntagmorgen gesungen wird.

(3) *Die grossen Prokeimena*, die an grossen Festtagen um die Hesperinoszeit an Stelle der unter (2) vermerkten Prokeimena vorgetragen werden, bilden einen Zyklus von 9 Stücken.

Die Prokeimenonmelodien sind wie erwähnt den Alleluiarionmelodien nah verwandt; beide holen ihre Texte aus biblischen Psalmen - beide sind in Stichoi eingeteilt. In der folgenden Übersicht der Prokeimena ist die Einteilung in Stichoi nicht näher gekennzeichnet; sie wird jedoch indirekt durch die Hinweise zu den biblischen Schriften deutlich. Z.B. besteht das erste Prokeimenon aus drei Stichoi, (a) Ps. 48:4a, (b) Ps. 48:2a und (c) Ps. 48:3a; diese Stichoi sind viel kürzer als die Alleluiarionmelodien und entsprechen praktisch den Zeilen in dieser Gattung (siehe Kap. IV, § 5 (a)). Über das Verhältnis zwischen den Alleluiarion- und den Prokeimenonmelodien, siehe Kap. XXI, § 3.

In der folgenden Übersicht sind die Prokeimenongesänge der drei obengenannten Typen gesammelt; P bedeutet P(rokeimenon), und die drei Zyklen sind in P 1-30, bzw. P 31-38 oder P 39-48 eingeteilt.

[10] Vgl. Kenneth Levy in *Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines*, tome II, S. 571-74 (Beograd 1964).

(4) Nach der Prokeimenonsammlung folgen die *Stichologien zur Weihnacht und zur Epiphanie*, d.h. die Psalmen 86, 92 und 66, die an den Vorabenden der genannten Festtage auf die in § 5 beschriebenen Weise vorgetragen werden.

(5) Daran schliesst sich die Alleluiarionsammlung, die wir schon in § 4 erläutert haben.

(6) *Die oktoechischen Hypakoai* (od. Katabasiai), genannt Hps (ps(altische) H(ypakoai)), werden im Orthros-Stundengottesdienst nach der dritten Ode im Kanon wie die unter (7) angeführten Hypakoai vorgetragen. Der oktoechische Zyklus umfasst Hps 1-8.

(7) *Die Hypakoai des Kirchenjahres* sind ein kleiner Zyklus von Hypakoai, die meist (jedoch nicht in Vat. gr. 345) ihren Platz im Kirchenjahr zusammen mit den Kontakionmelodien haben (Hps 9-16). Die Hps 9-10 zeichnen sich durch ihre Kombination mit einem Stichos eines Psalms aus.

Die Hypakoëmelodien sind in ungefähr demselben musikalischen Stil wie die Kontakionmelodien komponiert, besonders die oktoechischen Hypakoai. Die Melodien zu den Hps 9-16 sind durchweg weitaus melismatischer als die Kontakionmelodien.

(8) Die kurze Psaltikontradition schliesst mit dem grössten Teil der Sammlung, den Kontakionmelodien. Verglichen mit der Sammlung im Ashb. 64 enthält die kurze Psaltikonüberlieferung normalerweise die Nummern 1-3, 51, 4-20, 22-32, 37-50, 52-58 (die Nummern in der Einführung zum Ashb. 64), einen Zyklus, den wir in der folgenden Übersicht in Übereinstimmung mit der Reihenfolge in der kurzen Tradition als K(ontakion) 1-53 mit neuen Nummern versehen. Die Kontakionmelodien werden im folgenden so zitiert: K 1:O = der Oikos im Kontakion Nr. 1, und K 2:P = das Prooemion im Kontakion Nr. 2. In der Übersicht über die Kontakionmelodien befindet sich ganz links die fortlaufende Numerierung - danach die Angabe des Platzes des betreffenden Kontakions im Kirchenjahr und seiner Tonart und ganz rechts die Anfangsworte.

Die Kontakionmelodien betreffend, sei darüber hinaus noch auf die von Carsten Høeg in der Einführung zur Faksimileausgabe von Ashb. 64 (M.M.B., Bd. IV) gegebene Übersicht vergewiesen. Obgleich der byzantinische Kontakionzyklus insgesamt 53 Melodien zu Prooemia bzw. Oikoi enthält, sind bei weitem nicht alle Melodien im eigentlichen Sinne selbständig. Ein Teil der Kontakionmelodien sind *Idiomela*, wie z.B. das Kontakion des Karfreitags, K 33, d.h. ein Text mit eigener Melodie, einige sind *Automela*, d.h. Melodiemodelle für zahlreiche Kontakionmelodien, die sogenannten *Prosomoia*; z.B. ist K 45:O Modell für K 6:O, K 9:O, K 10:O, K 14:O, K 46:O und K 51:O. Dieses Kontrafakturverfahren vermindert die Zahl der selbständigen Kontakionmelodien bedeutend. Einen ausgezeichneten Überblick über die Kontakionmelodien aus dieser Perspektive gibt Constantin Floros in seiner Arbeit *Das Kontakion* (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 34 (1960), Heft 1, S. 84-106); eine gleichwertige Übersicht in Form eines Vergleichs zwischen dem byzantinischen und dem slawischen Repertoire ist von Bugge in der angeführten Schrift, S. XXIII-XXV ausgearbeitet.

Die apostolischen Prokeimena.

Protos und Plagios Protos

P 1	Τὸ στόμα μου λαλήσει σοφίαν	Ps. 48:4a, 2a, 3a
P 2	Γένοιτο τὸ ἔλεός σου	Ps. 32:22a, 1b-2a
P 3	Κύριος εἶπεν πρός με	Ps. 2:7b, 8a, 9a, 10a
P 4	Σύ κύριε φυλάξεις ἡμᾶς	Ps. 11:8a, 2a, 3a

Tritos

P 5	Κύριος φωτισμός μου	Ps. 26:1b-c, 3a, 4
P 6	Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου	Lukas 1:46b-47a, 48a, 49
P 7	Μέγας ὁ κύριος ἡμῶν	Ps. 146:5a, 1b-2a
P 8	Ψάλατε τῷ θεῷ ἡμῶν	Ps. 46:7a, 2a, 3

Tetartos

P 9	Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα	Ps. 103:24a, 1b, 1d
P 10	Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος	Ps. 117:26a, 1b-2a
P 11	Εὐλογητὸς εἶ κύριε	Dan. 3:26a, 27b-c
P 12	Σὺ εἶ ἱερεὺς εἰς τὸν αἰῶνα	Ps. 109:4b, 1b-c
P 13	Εὐαγγελίζεσθε ἡμέραν ἐξ ἡμέρας	Ps. 95:2b, 1b, 3a
P 14	Θαυμαστὸς ὁ θεός	Ps. 67:36a, 27a, 29a
P 15	Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους	Ps. 103:4a, 1b, 1d
P 16	Τῷ οἴκῳ σου πρέπει ὕμνος	Ps. 92:5b, 1b, 1d
P 17	Τοῖς ἁγίοις τοῖς ἐν τῇ γῇ	Ps. 15:3, 8a, 9a

Plagios Deuteros

P 18	Σῶσον κύριε τὸν λαόν σου	Ps. 27:9a, 1b, 1d
P 19	Εὐφράνθητε ἐπὶ κύριον	Ps. 31:11a, 1b-2a
P 20	Μνησθήσομαι τοῦ ὀνόματός σου	Ps. 44:18a, 11a, 12a

Barys

P 21	Κύριος ἰσχὺν τῷ λαῷ αὐτοῦ	Ps. 28:11a, 1b, 1d
P 22	Καυχήσονται ὅσιοι ἐν δόξῃ	Ps. 149:5a, 1b, 2a
P 23	Ευφρανθήσεται δίκαιος	Ps. 63:11a, 2a, 7c
P 24	Τίμιος ἐναντίον κυρίου	Ps. 115:6a, 3a, 9a
P 25	Ὑψώθητι ἐπὶ τοὺς οὐρανούς	Ps. 107:6a, 2a, 3
P 26	Ὑψοῦτε κύριον τὸν θεὸν ἡμῶν	Ps. 98:9a, 1b, 2a

Plagios Tetartos

P 27	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν ἐξῆλθεν	Ps. 18:5a, 2a, 3a
P 28	Πᾶσα ἡ γῆ προσκυνησάτωσαν	Ps. 65:4a, 1b, 3a
P 29	Αὕτη ἡ ἡμέρα	Ps. 117:24a, 1b, 2a
P 30	Εὔξασθε καὶ ἀπόδοτε	Ps. 75:12a, 2a, 3a

Die Hesperinosprokeimena

P 31	Pl. Pr.	Κύριος εἰσακούσεταί μου	Ps. 4:4b, 2a-b
P 32	Pl. Pr.	Τὸ ἔλεος σου καταδιώξαι με	Ps. 22:6a, 1b, 2b
P 33	Pl. Pr.	Ὁ θεὸς ἐν τῷ ὀνόματί σου	Ps. 53:3a, 4a, 6a
P 34	Pl. Deut.	Ἡ βοήθειά μου παρὰ κυρίου	Ps. 120:2a, 1b, 3a-4a
P 35	Barys	Ὁ θεὸς ἀντιλήμπτωρ μου εἶ	Ps. 58:10b, 2a, 3a
P 36	Pl. Deut.	Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν εὐπρέπειαν ἐνεδύσατο	Ps. 92:1b-d
P 37	Pl. Deut.	Ἀνάστηθι κύριε ὁ θεός	Ps. 9:33a, 2-3
P 38	Tetart.	Ἰδοὺ δὴ εὐλογεῖτε τὸν κύριον	Ps. 133:1b, 1d, 2a

Die grossen Prokeimena

P 39	Pl. Deut.	Ἐλπισάτω Ισραὴλ ἐπὶ τὸν κύριον	Ps. 130:3a, 1b, 1d, 2a-c
P 40	Pl. Deut.	Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου	Ps. 140:2, 1b-c, 3a, 4a-c
P 41	Pl. Tetart.	Ἔδωκας κληρονομίαν τοῖς φοβουμένοις	Ps. 60:6b, 3a-4a, 5b, 9a
P 42	Pl. Tetart.	Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου	Ps. 68:18a-b, 30b, 33a
P 43	Barys	Ἀνάστα ὁ θεὸς κρῖνον τὴν γῆν	Ps. 81:8a, 1b-7a
P 44	Barys	Τίς θεὸς μέγας ὡς ὁ θεὸς ἡμῶν	Ps. 76:14b, 11a, 12a-13a, 15b-16a
P 45	Barys	Ὁ θεὸς ἡμῶν ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω	Ps. 113:11a, 1b, 3-6
P 46	Pl. Tetart.	Φωνῇ μου πρὸς κύριον ἐκέκραξα	Ps. 76:2a, 3a-4a, 14a-15a
P 47	Barys	Ἐνώτισαι ὁ θεὸς τὴν προσευχήν μου	Ps. 54:2a, 3a-4b, 17-18
P 48	Barys	Ἀγαπήσω σε κύριε ἡ ἰσχύς μου	Ps. 17:2b, 3b-4a, 7c-d

Die Stichologien zur Weihnacht und Epiphanie

Ps. 86 (Deuteros), Ps. 92 (Deuteros) und Ps. 66 (Barys).

Die oktoechischen Hypakoai

Hps 1	Protos	Ἡ τοῦ λῃστοῦ μετάνοια
Hps 2	Deuteros	Μετὰ τὸ πάθος
Hps 3	Tritos	Ἐκπλήττων τῇ ὁράσει
Hps 4	Tetartos	Τὰ τῆς σῆς παραδόξου
Hps 5	Plagios Protos	Ἀγγελικῇ ὁράσει τὸν νοῦν
Hps 6	Plagios Deuteros	Τῷ ἑκουσίῳ καὶ ζωοποιῷ
Hps 7	Barys	Ὁ ἡμετέραν μορφήν
Hps 8	Plagios Tetartos	Αἱ μυροφόροι τοῦ ζωοδότου

Die Hypakoai des Kirchenjahres

Hps 9	Deuteros	Die Vorväter	Εἰς δρόσον τοῖς πᾶσιν
	Stichos		Ὁ θεὸς ἐν τοῖς ὠσὶν ἡμῶν (Ps. 43:2)
Hps 10	Pl. Tetartos	Die heiligen Väter	Ἄγγελος παίδων
	Stichos		Ἀλαλάξατε τῷ κυρίῳ (Ps. 65:1b-2)
Hps 11	Pl. Tetartos	Die Weihnacht	Τὴν ἀπαρχὴν
Hps 12	Pl. Protos	Die Epiphanie	Ὅτε τῇ ἐπιφανείᾳ
Hps 13	Pl. Deuteros	Der Palmsonntag	Μετὰ κλάδων
Hps 14	Tetartos	Die Ostern	Προλαβοῦσαι τὸν ὄρθρον
Hps 15	Pl. Protos	Peter und Paulus	Ποία φυλακή
Hps 16	Pl. Tetartos	Mariae Himmelfahrt	Μακαρίζομέν σε πᾶσαι αἱ γενεαί

Kontakia

K 1:P	1. Sept.	Deuteros	Τὰ ἄνω ζητῶν
K 1:O		Deuteros	Τοῦ συμεὼν τὸν ἄμεμπτον βίον
K 2:P	8. Sept.	Tetartos	Ἰωακεὶμ καὶ ἄννα
K 2:O		Pl. Tetartos	Ἡ προσευχή
K 3:P	14. Sept.	Tetartos	Ὁ ὑψωθείς
K 3:O		Tetartos	Ὁ μετὰ τρίτον οὐρανόν
K 4:P	16. Sept.	Deuteros	Ἀγῶνας ἐν ἀθλήσει
K 4:O		Pl. Deuteros	Τί τῶν σῶν ἀθλημάτων
K 5:P	24. Sept.	Pl. Tetartos	Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος
K 5:O		Pl. Tetartos	Ἑορτὴ σεβασμία
K 6:P	26. Sept.	Deuteros	Τὰ μεγαλεῖα σου
K 6:O		Pl. Deuteros	Ὕψη οὐράνια
K 7:P	6. Okt.	Tetartos	Ὁ σοφίας χάριτος
K 7:O		Tetartos	Τὸν τοῦ κυρίου μαθητήν
K 8:P	26. Okt.	Tetartos	Τοῖς τῶν αἱμάτων σου
K 8:O		Pl. Deuteros	Τοῦτον τὸν μέγαν
K 9:P	1. Nov.	Deuteros	Οἱ τὴν χάριν λαβόντες
K 9:O		Pl. Deuteros	Πάσης συνέσεως καὶ σοφίας
K 10:P	8. Nov.	Deuteros	Ἀρχιστρατηγὲ θεοῦ
K 10:O		Pl. Deuteros	Ἔφης φιλάνθρωπε
K 11:P	13. Nov.	Pl. Deuteros	Ἐκ τῶν οὐρανῶν
K 11:O		Pl. Deuteros	Τῷ τῶν ὅλων ποιητῇ
K 12:P	14. Nov.	Pl. Tetartos	Ὁ μαθητὴς καὶ φίλος σου
K 12:O		Pl. Tetartos	Ῥεῖθρα λόγου παράσχου
K 13:P	21. Nov.	Tetartos	Ὁ καθαρώτατος ναός
K 13:O		Tetartos	Τῶν ἀπορρήτων τοῦ θεοῦ
K 14:P	30. Nov.	Deuteros	Τὸν τῆς ἀνδρείας ἐπώνυμον
K 14:O		Pl. Deuteros	Ἄνωθεν μὲν δαυίδ
K 15:P	6. Dez.	Tritos	Ἐν τοῖς μύροις
K 15:O		Tritos	Ἀνυμνήσωμεν νῦν
K 16:P	17. Dez.	Deuteros	Χειρόγραφον εἰκόνα
K 16:O		Deuteros	Ἔκτεινον σου τὴν χεῖρα
K 17:P	25. Dez.	Tritos	Ἡ παρθένος σήμερον
K 17:O		Tritos	Τὴν ἐδὲμ βηθλεέμ
K 18:P	26. Dez.	Pl. Deuteros	Ὁ πρὸ ἑωσφόρου
K 18:O		Pl. Deuteros	Τὸν ἀγεώργητον
K 19:P	1. Jan.	Tetartos	Ὤφθης βάσις ἄσειστος
K 19:O		Tetartos	Τῆς σωφροσύνης ὁ κρατήρ
K 20:P	6. Jan.	Tetartos	Ἐπεφάνης σήμερον
K 20:O		Tetartos	Τῇ γαλιλαίᾳ τῶν ἐθνῶν
K 21:P	7. Jan.	Pl. Deuteros	Τὴν σωματικήν σου
K 21:O		Pl. Deuteros	Τῷ τυφλωθέντι ἀδάμ
K 22:P	2. Febr.	Protos	Ὁ μήτραν παρθε
K 22:O		Protos	Τῇ θεοτόκῳ προσ

МГК
НЦ Русской церковной музыки им. прот. Димитрия Разумовского
Фонд ..., Рааставы
№ 29

K 23:P	Der Samstag vor dem Apokreassonntag	Pl. Tetartos	Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον
K 23:O		Pl. Tetartos	Αὐτος μόνος ὑπάρχεις
K 24:P	Der Apokreassonntag	Protos	Ὅταν ἔλθῃς ὁ θεός
K 24:O		Protos	Τὸ φοβερόν σου κριτήριον
K 25:P	Der Tyrophagossonntag	Pl. Deuteros	Τῆς σοφίας ὁδηγέ
K 25:O		Pl. Deuteros	Ἐκάθισεν ἀδὰμ τότε
K 26:P	Der erste Samstag in den Fasten	Pl. Tetartos	Πίστει χριστοῦ ὡσεὶ θώρακα
K 26:O		Pl. Tetartos	Ὁ ἐν θρόνῳ φωτός
K 27:P	Der Sonntag der Orthodoxie	Pl. Tetartos	Ὁ ἀπερίγραπτος λόγος
K 27:O		Pl. Tetartos	Τοῦτο τὸ τῆς οἰκονομίας
K 28:P	9. März	Pl. Deuteros	Πᾶσαν στρατιὰν τοῦ κόσμου
K 28:O		Pl. Deuteros	Τῷ ἐν θρόνῳ ἀστέκτῳ
K 29:P	Mittelfasten	Barys	Οὐκέτι φλογίνη ρομφαία
K 29:O		Barys	Τρεῖς σταυρούς ἐπήξατο
K 30:P	25. März	Pl. Tetartos	Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ
K 30:O		Pl. Tetartos	Ἄγγελος πρωτοστάτης
K 31:P	Der grosse Kanon	Pl. Deuteros	Ψυχή μου ψυχή μου
K 31:O		Pl. Deuteros	Τὸ τοῦ χριστοῦ ἰατρεῖον
K 32:P	Der Palmsonntag	Pl. Deuteros	Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ
K 32:O		Pl. Deuteros	Ἐπειδὴ ἅδην ἔδησας
K 33:P	Der Karfreitag	Pl. Tetartos	Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα
K 33:O		Pl. Tetartos	Τὸν ἴδιον ἄρνα
K 34:P	Der Ostersamstag	Deuteros	Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας
K 34:O		Pl. Deuteros	Ὁ συνέχων τὰ πάντα
K 35:P	Der Ostersonntag	Pl. Tetartos	Εἰ καὶ ἐν τάφῳ
K 35:O		Pl. Tetartos	Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον
K 36:P	Der Sonntag nach Ostern	Pl. Tetartos	Τῇ φιλοπράγμονι δεξιᾷ
K 36:O		Pl. Tetartos	Τίς ἐφύλαξε
K 37:P	Der Sonntag der salbentragenden Frauen	Deuteros	Τὸ χαῖρε ταῖς μυροφόροις
K 37:O		Pl. Deuteros	Ἐπὶ τὸν τάφον σου
K 38:P	23. April	Tetartos	Γεωργηθεὶς ὑπὸ θεοῦ
K 38:O		Tetartos	Τὸν ὑπὲρ κόσμον
K 39:P	Mittelpfingsten	Tetartos	Τῆς ἑορτῆς τῆς νομικῆς
K 39:O		Tetartos	Τὴν χερσωθεῖσαν μου ψυχήν
K 40:P	Die Himmelfahrt	Pl. Deuteros	Τὴν ὑπερ ἡμῶν πληρώσας
K 40:O		Pl. Deuteros	Τὰ τῆς γῆς ἐπὶ τῆς γῆς
K 41:P	Der Sonntag der Väter in Nikäa	Pl. Tetartos	Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα
K 41:O		Pl. Tetartos	Ἐν ὑψηλῷ κηρύγματι
K 42:P	Pfingsten	Pl. Tetartos	Ὅτε καταβὰς τὰς γλώσσας
K 42:O		Pl. Tetartos	Ταχεῖαν καὶ σταθεράν
K 43:P	Allerheiligen	Pl. Tetartos	Ὡς ἀπαρχὰς τῆς φύσεως
K 43:O		Pl. Tetartos	Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ
K 44:P	24. Juni	Tritos	Ἡ πρὶν στεῖρα σήμερον
K 44:O		Tritos	Εὐφημήσωμεν νῦν
K 45:P	29. Juni	Deuteros	Τοὺς ἀσφαλεῖς
K 45:O		Pl. Deuteros	Τράνωσόν μου
K 46:P	8. Juli	Deuteros	Τῷ θείῳ ζήλῳ χριστοῦ
K 46:O		Pl. Deuteros	Στόμα συνέσεως
K 47:P	20. Juli	Deuteros	Προφῆτα καὶ προόπτα
K 47:O		Deuteros	Τὴν πολλὴν τῶν ἀνθρώπων
K 48:P	27. Juli	Pl. Protos	Μιμητὴς ὑπάρχων
K 48:O		Pl. Protos	Τοῦ ἀναργύρου τὴν μνήμην
K 49:P	2. August	Pl. Deuteros	Πρῶτος ἐσπάρης ἐπὶ γῆς
K 49:O		Pl. Deuteros	Τοῦ παραδείσου τὰ ἄνθη
K 50:P	6. August	Barys	Ἐπὶ τοῦ ὄρους
K 50:O		Barys	Ἐγέρθητε οἱ νωθεῖς
K 51:P	15. August	Deuteros	Τὴν ἐν πρεσβείαις
K 51:O		Pl. Deuteros	Τείχισόν μου τὰς φρένας

K 52:P	29. August	Pl. Protos	Ἡ τοῦ προδρόμου ἔνδοξος
K 52:O		Pl. Protos	Τὰ γενέσια τὰ τοῦ ἡρώδου
K 53:P	Die Paraklesis	Pl. Deuteros	Προστασία τῶν χριστιανῶν
K 53:O		Pl. Deuteros	Ἔκτεινόν σου παλάμας

§ 7: *Das Psaltikonrepertoire im langen Psaltikonstil.*

Für die italo-griech. Psaltika vom Typ Messina 129, Messina 120 usw. sind hauptsächlich der lange Psaltikonstil sowie die Einverleibung des asmatischen Repertoires kennzeichnend (Koinonika, asmatische Hypakoai, Dochai usw., siehe Kap. II, § 3). Was die Kontakionmelodien betrifft, so wird die Sammlung mit Melodien zu den Tagen des Kirchenjahres erweitert, die in der kurzen Psaltikonüberlieferung übergangen werden. Diese ergänzenden Melodien bringen nichts eigentlich Neues, da sie alle Proshomoia sind. Um einen Überblick über die im Kap. II beschriebenen existierenden Psaltikon-Hss. zu geben, wird hier eine Liste über die hinzugefügten Kontakionmelodien der langen Psaltikontradition beigefügt.

Ausser diesen Ergänzungen kommen noch andere bemerkenswerte Erweiterungen des Kontakionrepertoires vor, z. B. der oktoechische Zyklus im Ashb. 64, der jedoch in dem kurzen Psaltikonstil komponiert ist; weiterhin die ganz einzigartige Sammlung in der Hs. Messina 128, die umfasst, was man etwa „Werktagskontakia" von November bis Februar nennen könnte. Diese und andere Erweiterungen sollen in Kap. II bei der Beschreibung der einzelnen Hss. eingehender besprochen werden.

Die Zusatzkontakia:

1	Die Vorväter	Protos	P	Εὐφραίνου βηθλεέμ
		Protos	O	Τῆς σῆς παρθένε
2	24. Dez.	Protos	P	Ὁ κλίνας οὐρανόν
		Protos	O	Τίς οὐ θαυμασεῖτε
3	Der Sonntag nach Weihnachten	Protos	P	Χόρος προφητικός
		Protos	O	Ἀπὸ νεκρῶν
4	5. Jan.	Tetartos	P	Ἐν τοῖς ρείθροις σήμερον
		Tetartos	O	Ὁ ἀπορρήτου καὶ φρικτοῦ
5	17. Jan.	Deuteros	P	Ἐν σαρκὶ τοῖς ἀγγέλοις
		Deuteros	O	Τὸν φωστῆρα τῶν φωστήρων
6	20. Jan.	Deuteros	P	Τῷ θεῷ ἀπὸ μήτρας
		Deuteros	O	Εὐθυμεῖτε
7	25. Jan.	Tritos	P	Θεολόγῳ γλώττῃ σου
		Tritos	O	Ἐκ τῆς θεολογικῆς
8	Der Sonntag des Zöllners	Deuteros	P	Ψυχή μου ταπεινή
		Pl. Deuteros	O	Ἥμαρτον σωτέρ
9	Der Sonntag des verlorenen Sohns	Tritos	P	Τῆς πατρώας δόξης
		Tritos	O	Τοῦ σωτῆρος ἡμῶν
10	Der Sabbat Lazarus'	Deuteros	P	Ἡ πάντων χάρα
		Pl. Deuteros	O	Τοῖς μαθηταῖς ὁ κτίστης
11	Der heilige und grosse Montag	Pl. Tetartos	P	Ὁ Ιακὼβ ὠδύρετο
		Pl. Tetartos	O	Ἐπὶ τὸν ὀδυρμὸν νῦν
12	Der heilige und grosse Dienstag	Deuteros	P	Τὴν ὥραν ψυχή
		Pl. Deuteros	O	Τί ραθυμεῖς ταπεινή
13	Der heilige und grosse Mittwoch	Tetartos	P	Ὑπὲρ τὴν πόρνην ἀγαθέ
		Tetartos	O	Ἡ πρώην ἄσωτος γυνή
14	Der heilige und grosse Donnerstag	Deuteros	P	Τὸν ἄρτον λαβών
		Pl. Deuteros	O	Τῇ μυστικῇ τραπέζῃ
15	Der Sonntag des Gelähmten	Tritos	P	Τὴν ψυχήν μου κύριε
		Tritos	O	Ὁ χειρί σου δρακί
16	21. Mai	Tritos	P	Κωνσταντῖνος
		Tritos	O	Κωνσταντῖνον
17	2. Juli	Pl. Tetartos	P	Περιβολὴν πᾶσι πιστοῖς
		Pl. Tetartos	O	Τὴν καθαρὰν καὶ ἀληθῆ
18	25. Juli	Deuteros	P	Προγόνων χριστοῦ
		Pl. Deuteros	O	Προφητικῶς συνήλθωμεν

Kapitel II Die Quellen

§ 1. *Einleitung.*

Das vorliegende Kapitel enthält eine Übersicht über die vorhandenen Psaltikon-Hss. In § 2 werden Hss. mit Melodien der kurzen Psaltikontradition behandelt, in § 3 Hss. mit Melodien der langen Psaltikontradition und in § 4 Hss. mit Melodien der „gemischten" Tradition, d.h. mit Kontakion- und Hypakoëmelodien des *kurzen* und Alleluiarionmelodien des *langen* Psaltikonstils. § 5 gewährt einen Überblick über das Alleluiarionrepertoire in der slawischen Hs., *Typografskij Ustav,* und § 6 enthält eine kurze Übersicht über die kalophonische Tradition auf Grund der Hs. *Athen 2458.* Schliesslich ist in § 7 eine Übersicht zu finden über die gesamte Alleluiariontradition in der Form einer Zusammenstellung der musikalischen Überlieferung des Alleluiarions zum Weihnachtstag (des ersten Stichos), A 1a. Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται

Die Beschreibung der einzelnen Hss. ist naturgemäss ziemlich kurz; sie umfasst folgende Punkte

(1) Eine Übersicht über den Inhalt mit einem Hinweis auf das Psaltikonrepertoire, so wie es in Kap. I dargestellt wurde. In der Übersicht über die verschiedenen Gattungen stimmt die Reihenfolge der einzelnen Stücke mit der Reihenfolge in Kap. I überein, ausser wenn eine Abweichung von dieser Regel direkt angeführt wird. Die Übersicht gilt allein dem Psaltikonrepertoire; das Asmatikonrepertoire und andere Erweiterungen der Hss. der langen Psaltikontradition werden nur vereinzelt vermerkt.[1]

(2) Datierung.

(3) Provenienz.

(4) Musikalische Charakteristika, hierunter Bemerkungen über die Zuverlässigkeit der betreffenden Überlieferung und Aufschlüsse, die für die Angelegenheiten dieser Arbeit von Interesse sind (wie beispielsweise das Vorkommen von Medialsignaturen, Berichtigungen, die Licht in musikalische Schwierigkeiten bringen usw.).

(5) Literaturhinweise.

Die eigentliche physikalische Beschreibung der folgenden Hss. betreffend, wird im allgemeinen auf die Beschreibung verwiesen, mit denen u.a. ich selbst z.Z. für den kommenden RISM-Katalog arbeite

Die folgenden Hss. liegen in den unten genannten Bibliotheken

Das St. Johannes-Kloster auf Patmos:	Patmos 221.
Das St. Katharina-Kloster auf Sinai:	Sinai 1280.
La Bibliothèque Nationale, Paris.	Ancien Fond Grec 397 (im folgenden als Paris 397 zitiert)
Die Biblioteca Vaticana.	Vat. gr. 345
	Vat. gr. 1606.
	Vat. gr. 1562.
	Borgianus 19.
Das Nationalmuseum in Ochrid:	Ochrid 59.
Das Basilios-Kloster in Grottaferrata	Γ β. XXXV
	Γ. γ III
	Γ γ V.
	Γ. γ. VI.
	E. α. I.
	E β. I.
	E. β. II
	E β. III
	F β V
	E β. VII
Die Bibliothek des Domkapitels in Verona:	Verona Capitolare CXX.
Das Laura-Kloster auf Athos:	Laura I. 100
Die Biblioteca Universitaria, Messina:	Messina 120.
	Messina 128.
	Messina 129
Die Biblioteca Laurenziana, Firenze:	Ashb. 64
Die Nationalbibliothek, Athen:	Athen 2458

§ 2: *Die kurze Psaltikontradition.*

a) *Patmos 221*

(1) P 1-47, 48 (Anfang).
Lakune (der vierte Quaternion fehlt),
A 6a (Schluss)-59,
Hps 1-8,
K 1-53 in Zusammenhang mit Hps 9-10, 13-16.

(2) Die Datierung der Hs. geht aus dem Kolophon hervor; die Hs. ist διὰ χειρὸς νικηφόρου ἀναγνώστου (?) διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου ἰωάννου ἱερέως τοῦ καλοπλοΐμου βασιλεύοντος τῶν φιλοχρίστων ἡμῶν βασιλέων μανουὴλ καὶ μαρίας geschrieben, d.h. innerhalb des Zeitraumes 1168-79. Kirsopp Lake ist der Ansicht, die Schrift des Kolophons zeige, dass die Datierung falsch sei, d.h. dass die Hs. seines Ermessens bedeutend später als 1179 geschrieben wurde[2]

Als Lösung des Problems könnte man daher annehmen, dass die ganze Hs., so wie sie jetzt vorliegt, einschliesslich des Kolophons, ganz einfach eine Abschrift der in dem Fall eigentlichen Hs. von 1168-79 ist. Dieser Vermutung steht jedoch eine andere Schwierigkeit im Wege; es zeigt sich nähmlich, dass ein Sticherarion, *Sinai 1218,* das in seinem Kolophon vom 18. Juli 1177 datiert, διὰ χειρὸς νικηφόρου ἱερέως geschrieben ist. Sowohl der Kolophon in Patmos 221 und Sinai 1218 wird eingeleitet mit den Worten Πάντων τῶν καλῶν χριστὸς ἀρχὴ καὶ τέλος, und es scheint auf Grund der Schrift und der Form im übrigen der Anlass gegeben, dieselbe Hand und somit denselben Nikeforos für die Niederschrift beider Hss. anzusetzen. Die Neumenschrift der beiden Hss. scheint ebenfalls von derselben Hand geschrieben, während sich etwas Dementsprechendes nicht mit Sicherheit von der Textschrift behaupten lässt[3]

Genau wie Lake (in Verbindung mit Patmos 221) bezweifelt Vogel/Gardthausen 1177 als Entstehungsjahr der Hs. Sinai 1218,[4] aber die Annahme der Tätigkeit desselben Schreibers in den beiden Kolophonen und in der Neumenschrift scheint die Theorie über die frühe Abfassung der beiden Hss. zu unterstützen, insofern es fast undenkbar ist, dass derselbe Schreiber zwei Hss. kopiert hat, die ursprünglich von demselben Mann geschrieben wurden! Die frühe runde Notation in beiden Hss. unterbaut auch den Gedanken über die frühe Abfassung.[5]

(3) Die Provenienz der Hs. ist schwer festzulegen Wie oben erwähnt, wurde sie im Auftrage des Priesters Johannes zu Kaloploïmon (?), vielleicht ein Ort in Bithynien (?), geschrieben.[6]

(4) Durch zahlreiche unerklärbare Fehler wird die Arbeit mit der Hs. ausserordentlich erschwert. Im übrigen kennzeichnet sie eine ausgedehnte Verwendung von Medial*intonationen.* Vielleicht ist dies am meisten in den Alleluiarionmelodien ausgeprägt, wo wir Initial*signaturen,* dagegen aber Medial*intonationen* finden, s. unten, Kap IV, § 3

(5) Kirsopp Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200. I,* Cambridge 1934, S. 17 und Pl. Nr. 52
Joannes Sakkelion, Πατμιακὴ βιβλιοθήκη . . ., Athen 1896

b) *Sinai 1280*

(1) Der Anfang der Hs. fehlt.
P 2 (Schluss)-48,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
A 1-59,
Hps 1-8,
P 40 mit abweichender Melodie,
K 1-53 zusammen mit Hps 9-10, 13-16.

(2) Frühes 13. Jh (frühe runde Notation).

(3) Die Rubrik des A 37: Ὁπότε ὁ πατριάρχης ἀνέρχεται ἐν τῷ φόρῳ, die sich offenkundig auf eine bestimmte Zeremonie in Konstantinopel zum Geburtstag der Stadt am 11. Mai bezieht, s. Patmos 266,[7] zeigt, dass die Hs. gewisse Beziehungen zu Konstantinopel hat[8]

(4) In der musikalischen Überlieferung ist die Hs. durchgehend zuverlässig Es kommen verhältnismässig viele Medialsignaturen vor. Zuweilen begegnen in den Prokeimenonmelodien dreifache Medialsignaturen, z. B ἆς, [illegible] und [illegible]

(5) Beneševic, III, 1, S. 16.

c) *Paris 397*

(1) P 4(Schluss)-25, Lakune, P 29(Schluss)-48,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
A 1-59,
Hps 1-8,
K 1-13.O (Anfang), Lakune, K 14 O(Schluss)-29, 31-47, 49-53.

Darauf folgt eine Reihe von Oikoi, i.e. Teile des oktoechischen Zyklus von Kontakia, die u.a. in Ashb. 64 zu finden sind:

Protos: Τὸν ἀναστάντα (Ashb. 64, 180v)
Tritos: Τοῦ σωτῆρος χριστοῦ (ein Proshomoion zu K 17.O).
Pl. Protos Τῇ τριημέρῳ (ebd., 187v).
Pl Deuteros: Τὸν σταυρόν (ebd., 189v).
Barys: Τοῖς τάφοις (ebd., 191r).
Pl. Tetartos: Τὰ τοῦ ᾄδου (ebd., 192v).
Fol. 134v: Der Anfang eines nicht identifizierten Kontakions im Pl. Tetartos.

(2) 12.-13 Jh.

(3) Unsicher Die Hs. hat z. B in der Alleluiarionsammlung die sogenannten *erhöhenden DG-Ausgänge* (s. Kap. IV, § 5 (f)), die besonders für die konstantinopolitanischen Hss. charakteristisch sind (Patmos 221 und Sinai 1280). Dafür lässt die Hs. die Rubrik des A 37 (der Geburtstag Konstantinopels) aus, ein Zeugnis eines gewissen Abstandes von der grossen Stadt.

(4) Die musikalische Überlieferung ist zuverlässig. Mit Vat. gr. 345, Γ. γ. III und E. β. II gehört die Hs. zu den besten Quellen der kurzen Psaltikontradition.

Die Hs. ist reich an Medialsignaturen und -intonationen. Man bemerkt besonders eine Reihe von *Nana*-Intonationen auf *a* Von „falschen" Medialsignaturen und -intonationen herrscht die *Nana*-Intonation auf *G* vor; besonders hervortretend ist ἆς auf *D* im K 11:O plus Proshomoia.

[1] Aufschlüsse über das Asmatikonrepertoire erteilt Bartolomeo Di Salvo in *Asmatikòn (Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata,* vol. XVI (1962), S. 144ff.)

[2] *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200,* Cambridge 1934, S. 17

[3] Über den Kolophon in Sinai 1218, s. übrigens Gardthausen, *Catalogus Codicum graecorum Sinaiticorum,* Oxford 1886, S. 255

[4] Vogel/Gardthausen, *Griechische Schreiber.* Leipzig 1909. S. 342

[5] Am *Institut für griechische und lateinische Mittelalterphilologie* in Kopenhagen verfügt man über Paul Maas' Handexemplar des von Lake in Anm. 2 genannten Werkes, auf S. 17 fügt er ein „Warum doch?" zu Lakes Behauptung über die zweifelhafte Datierung des Kolophons in Patmos 221

[6] Der Nikephoros, der Sinai 1218 schrieb, datiert seine Hs. nach einem Metropolit Niketas, wahrscheinlich in Nikäa ab 1117 (H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur* München 1959, S. 619). Wenn der Schreiber von Sinai 1218 (und allem Anschein nach auch von Patmos 221) mit dem Nikephoros Mystikos identisch ist, der 1162 Patmos 265 (Lake, ebd., Tafel 48, und S. 16, vgl. *Dmitrievskij* I, S. 715-69) für das Gottesmutterkloster *Der Altar der Sonne,* ebenfalls unweit von Nikäa gelegen (H.-G. Beck ebd., S. 210), schrieb, zeigt dies auch auf Bithynien.

[7] S. *Dmitrievskij* I, S. 71

[8] Der Kolophon gibt an, dass die Hs. [διὰ χει]ρὸς μιχαὴλ μοναχοῦ καὶ δομεστίκου τῆς μεγάλης ἐκκλησίας καὶ μεγάλης δομηστικήσης geschrieben ist. Das letzte Wort scheint keinen Sinn zu geben und soll vielleicht eigentlich διακονίσσης heissen, so dass die Hs. eventuell der Kirche θεοτόκος τῶν διακονίσσης in Konstantinopel gehören könnte (vgl. R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l empire byzantin,* tome III, Paris 1953, S. 181-82). Arabische Inschriften in der Hs. scheinen zu besagen, dass sie von Pilgern von Kreta nach Sinai gebracht wurde

(5) H. OMONT, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, tome I, S. 42
A. GASTOUÉ, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine* (Paris 1907), S. 85.
I. D. PETRESCU, *Condacul Nasterii Domnului* ʽΗ παρθένος σήμερον (Bukarest 1940), Pl. VIII-IX.

d) *Ochrid 59*

(1) P 5(Schluss)-17 (Anfang), Lakune, P 23(Anfang)-48,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
A 1-48b (Anfang), Lakune, A 51a(Schluss)-59,
K 1-51:O (Anfang).
Der Schluss der Hs. ist verlorengegangen.
(2) 13.-14. Jh.
(3) Unsicher. In bezug auf *die erhöhenden DG-Ausgänge* stimmt die Hs. mit den speziellen konstantinopolitanischen Hss. überein (Patmos 221 und Sinai 1280 - siehe Kap. IV, § 5, (f)), aber die Rubrik des A 37 wird unterdrückt, vgl. oben Paris 397
(4) In Verbindung mit dem 12. byzantinischen Kongress in Ochrid ergab sich mir die Gelegenheit, die Hs. zu studieren.[9] Sie ist durch Feuchtigkeit sehr in Mitleidenschaft gezogen worden und nur schwer lesbar. Sie scheint jedoch reichlich mit Medialsignaturen versehen
(5) V. MOŠIN, *Les Manuscrits du Musée National d'Ochrid* (in *Musée National d'Ochrid. Recueil de Travaux*, Ochrid 1961, S. 220-21).

e) *Vat. gr. 345.*

(1) P 1-15, 17-39, 41-48,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
A 1-36a, 38-59 (A 26 am Rande eingefügt),
Hps 1-10, 13-16,
K 1-53
(2) 13.-14. Jh
(3) Italo-griechisch? Dies könnte das Übergehen des A 37 (das in den konstantinopolitanischen Hss. vorzufinden ist) und des sogenannten linearen *DG-Ausganges*, der ein fester Zug der italo-griech. Hss. zu sein scheint, zeigen (s. Kap. IV, § 5, (f)).
(4) Die Hs. ist ohne Zweifel die zuverlässigste der kurzen Psaltikontradition, und sie gilt dieser Untersuchung daher auch als Ausgangspunkt. Die Hs. ist ausserordentlich reich an Medialsignaturen. Sehr gross ist die Zahl der sogenannten „falschen" Medialsignaturen in der Alleluiarionsammlung. Ihr Vorhandensein bildet die Grundlage vieler der tonalen Analysen im folgenden.
(5) R. DEVREESE, *Codices Vaticani graeci*, II, Rom 1937, S. 21-23.

f) Γ. γ. III

(1) Der Anfang fehlt.
K 11 O(Schluss)-K 12.O (Anfang), Lakune, K 15·O (Schluss)-53
Zwischen K 15 und K 16 wird ein ἕτερον κοντάκιον τοῦ ἁγίου νικολάου (ein Proshomoion zur Akathistoshymne (K 30) eingefügt. In der Kontakionsammlung wird Hps 9-10, 13-16 eingeschoben.
P 1-48,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
A 1-59
(2) 23. Mai 1247
(3) Italo-griechisch, vgl. z. B. den linearen DG-Ausgang der Alleluiarionsammlung, s. Kap. IV, § 5, (f).
(4) Zusammen mit Vat. gr. 345 und E. β. II die zuverlässigste Hs. der kurzen Psaltikontradition. In der Kontakionsammlung der Hs. sind viele Medialsignaturen enthalten. Bemerkenswert ist, dass keine Medialsignaturen in der Alleluiarionsammlung auftreten
(5) ROCCHI, *Codices*, S. 34-35
TARDO, *L'Antica melurgia* Pl. XXVII

g) E. β. II

(1) Die Hs. ist allem Anschein nach ein Fragment eines Psaltikons von demselben Typ wie Patmos 221 usw.
K 5.O(Schluss)-17·P,
Hps 9,
A 1-56a (Anfang).
Die Hs. ist in ihrem gegenwärtigen Stande falsch zusammengestellt, die richtige Reihenfolge ist fol. 1-8, 11-61, 63-64, 62, 66-91, 100-107, 92-99, 9-10, 108.
(2) 13.-14. Jh.
(3) Italo-griechisch, vgl. z. B. den linearen DG-Ausgang Alleluiarionsammlung, s. Kap. IV, § 5, (f).
(4) Mit Vat. gr. 345 und Γ. γ. III die zuverlässigste Hs. der kurzen Psaltikontradition. In der Kontakionsammlung sind Medialsignaturen, in der Alleluiarionsammlung jedoch keine solchen vorhanden, vgl. Γ. γ. III., mit der die Hs. übrigens nah verwandt ist
(5) ROCCHI, *Codices*, S. 419

h) *Sinai 1314.*

Die Hs. scheint sich aus zwei Teilen zusammenzusetzen, den beiden voneinander abweichenden Reihen Quaternionzahlen entsprechend
1. Teil fol. 1-167
P 3(Schluss)-48,
A 1-7, 9-26, 28-36, 38-59,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest.
K 1-53.
2. Teil fol. 168-231·
Die Akathistoshymne (K 30 P mit 24 Oikoi),
Der oktoechische Kontakionzyklus (vgl. Ashb. 64, fol. 180r-193v),
Eothina (vgl. *Octoech. II*, S. 59 ff.),
Der oktoechische Zyklus der Alleluia-Antiphonen,
A 8, 27, 29
(2) 14. Jh.
(3) Damaskus? Die Hs. ist laut Kolophon an einen gewissen Unterdiakon Jakobos am Sitze des Metropolits in Damaskus geschrieben
(4) Die Hs. ist eine minderwertige Quelle; sie ist nachlässig geschrieben und mit sinnlosen Fehlern überhäuft. Es kommen zahlreiche Medialsignaturen vor

[9] Abbé M. Richard machte bei derselben Gelegenheit Mikrobilder der Hs., wofür ich ihm sehr zu Dank verpflichtet bin.

(5) BENEŠEVIC, III, 1. S. 21, vgl. BENEŠEVIC, I, S. 154-55 (Pl. Nr. 6) (?).
THIBAUT, *Monuments*, die Tafel S. 133-34 und die Tafeln S. 68-69 (?).

i) E. β. V

(1) Die Hs. ist ein Fragment.
K 3:P(Schluss)-K 7:O (Anfang), Lakune, K 10:P (Schluss)-K 34·P (Anfang), Lakune, K 40.O (Bruchstück), Lakune; in der Kontakionsammlung ist ferner Hps 9-13 zu finden. Fol. 123-24 (am Schluss der Hs.) enthält K 8:P (Anfang) und K 9.O(Schluss)-K 10 P (Anfang), also ein Teil der oben erwähnten Lakune zwischen K 7:O (Anfang) und K 10.P (Schluss), Hps 8 (Schluss),
P 31 (Anfang).
(2) 13.-14. Jh
(3) Italo-griech.
(4) Die Hs. birgt einige Medialsignaturen, und ist deswegen bemerkenswert, weil sie Hps 11-12 enthält, die, soweit mir bekannt ist, an keinem anderen Ort vollständig vorliegen
(5) ROCCHI, *Codices*, S. 420

j) *Verona Capitolare CXX*

(1) Fragment
K 4:O-K 16, Hps 9-11 (Anfang), Lakune, K 23:P (Schluss)-31, Hps 13, K 32-34, Hps 14, K 35:P, K 35 O (Anfang), Lakune, K 36 P(Schluss)-K 37·P, Lakune, K 37 O(Schluss)-K 38 P (Anfang), Lakune, K 39 P(Schluss)-41
(2) 13.-14 Jh.
(3) Italo-griech.
(4) Minderwertige Quelle. Ziemlich nachlässig geschrieben.
(5) H. OMONT, *Les mss. grecs de la bibliothèque capitulaire et de la bibliothèque communale de Vérone* (in *Centralblatt für Bibliothekswesen* 8 (1891), S. 489-97).

k) Γ. γ. VI

(1) Die Hs. besteht aus vier Handschriftenfragmenten, (a) einem Asmatikon ähnlich Γ. γ. I, (b) dem Schluss der Gonyklisie (vgl. Ashb. 64, fol. 258 ff.) und anderen kleineren Stücken, (c) einem Psaltikon (vgl. unten, wo die Übersicht über den Inhalt auf einer Wiederherstellung des 8. Quaternions beruht, in dem die Reihenfolge fol. 62-63, 67, 65-66, 64, 68-69 sein sollte), (d) einem Fragment einer kalophonischen Sammlung (?).
Das Psaltikonfragment:
K 15 P(Schluss)-34, Lakune, K 35 O(Schluss)-K 45:O (Anfang), Lakune, K 46 O(Schluss)-52 O (Anfang),
Hps 9-10, 13-15 (im Kirchenjahr zusammen mit der Kontakionsammlung angebracht).
(2) 14. Jh
(3) Italo-griech.?
(4) Kein besonderes Anm.
(5) ROCCHI, *Codices*, S. 436

DI SALVO, *Asmatikòn* (im *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, vol. XVI (1962), S. 140-41)

l) E. α. I

(1) Die Hs. ist einmalig in ihrer Art, weil sie eine Kombination eines Sticherarions und eines Psaltikons darstellt. Das Psaltikonrepertoire sieht so aus: K 1-3, 6, 9, 11, 13-15, 17-20, Zusatzkontakion Nr. 6, K 22, 30, 38, 44-45, 47
A 1, 2 (bis), 4, 18-19, 29, 32, 35, 53.
(2) 14. Jh
(3) Italo-griech.
(4) Die Kontakionmelodien bewegen sich in dem üblichen Psaltikonstil; es sei jedoch auf eine eigenartige Erweiterung der Ausgänge der Linienkadenzen hingewiesen. Die Kontakionmelodien sind voll von Medialsignaturen, darunter die herkömmlichen „falschen", z. B. in K 11·O. In der Alleluiarionsammlung bemerkt man mit Bezug auf den Protos, dass die Melodien hier revidiert zu sein scheinen, so dass alle *Tritoni* auf *b-F* in der Anastamaformel vermieden werden (siehe weiter unten in § 7 und Beisp. 1), eines der vielen Beispiele davon, dass die Handschriften nicht sklavisch voneinander abgeschrieben wurden, sondern dass die Schreiber oder Benutzer der liturgischen Gesangbücher die Gelegenheit hatten, auf ihre eigene Weise das Buch zu prägen, das sie selber gebrauchen sollten.
(5) ROCCHI, *Codices*, S. 411.

m) *Fragmente*

Fragmente von Psaltika liegen laut STRUNK z. B. in Laura I. 100. vor. Es wird vielleicht möglich sein, mehrere Fragmente dieser Art zu finden.

n) *Paläobyzantinische Reste*

In seiner Arbeit *The Akathistos Hymn* bringt WELLESZ eine interessante Beobachtung aus *Coislin*, fol. 262r, vor, eine Hs., welche die Einleitungsworte Ἄγγελος πρωτοστάτης in paläobyzantinischer Notation wiedergeben (a.a.O., S. LII-LV). WELLESZ nimmt mit Recht an, dass der Schreiber von Coislin 220 den Text und die Neumen von einem Psaltikon in paläobyzantinischer Notation abgeschrieben haben muss, obgleich die Vorlage wohl nicht so weit zurück wie ins 9.-10. Jh. zu datieren sein wird, wie WELLESZ vermutet.

In Grottaferrata Γ. β. XXXV (ROCCHI, *Codices*, S. 280-81) stossen wir auf einen noch besseren Beleg (fol. 15r-16r), nämlich K 30 in paläobyzantinischer Notation. Die Notation entspricht der soeben besprochenen im Fragment in Coislin 220, und ein Vergleich der Notation in Γ. β. XXXV mit derjenigen in der kurzen Psaltikontradition zeigt, dass es sich um dieselbe Melodie handelt.

§ 3· *Die lange Psaltikontradition*

a) *Messina 129.*

(1) Folgendes ist gemäss der Ordnung des Kirchenjahres zusammengestellt.
K 1.O(Schluss)-5, 7-43, 6, 44-53,
Zusatzkontakia Nr. 1-18,

A 1-5, 7, 9-14, 17-25, 27-35, 38-39, 41-46, 48-59,
P 6, 40-48 mit dem Prokeimenon zum Ostersamstag Μακάριοι ὧν ἀφέθησαν,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
Hps 13-16.

Hinzu kommen Alleluia-Antiphonen und Pentekostaria sowie das Asmatikonrepertoire, in erster Linie bestehend aus Koinonika und Hypakoai. Die Hs. endet mit einer oktoechischen Sammlung, wo das psaltische Repertoire mit A 6, 16, 15, 26 und 40 sowie Hps 1-5 vertreten ist. Der Rest der Sammlung beginnend mit dem Plagios Deuteros fehlt

(2) 13. Jh

(3) Italo-griech

(4) Zusammen mit Γ. γ. V die beste Quelle der langen Psaltikontraditionen. Viele Medialsignaturen.

(5) *Codices Graeci Monasterii Messanensis*, S. 192
O. Tiby, *I codici musicali italogreci di Messina* (in *Accademie e Biblioteche d'Italia* XI (1937), S. 74).
C. Floros, *Das Kontakion*: Wiedergabe des fol. 43r (zwischen S. 96-97).
G. Marzi, *Melodia e Nomos*: Wiedergabe der fol. 87v-89v in dem Anhang des Buches.
L. Tardo, *I manoscritti di musica bizantina nella Biblioteca Universitaria di Messina* (im *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*).

b) Γ γ V

(1) Die Hs. zerfällt in zwei Teile
(a) fol. 1-132v. In der Kirchenjahresordnung
K 1-5, 7-43, 6, 44-53,
Zusatzkontakia Nr. 5-6, 8-9,
Hps 15,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest
Ausserdem Alleluia-Antiphonen und asmatische Hypakoai. Die Sammlung endet mit einer oktoechischen Reihe von Pentekostaria.
(b) fol. 133r-213v.
Zunächst eine oktoechische Sammlung worin u. a. Hps 1-8 und A 6, 16, 15, 26, 40, 47, 50, 49 enthalten sind. Danach folgt eine Sammlung Prokeimena und Alleluiaria und zwar P 40-48, 31-36, 38 und A 1-5, 7, 9-14, 17-25, 27-35, 38-39, 41-46, 48, 51-59. Dieser Teil schliesst mit einer Sammlung Kontakia, der Gonyklisie und einigen kleineren Zufügungen. Die erste Hälfte der Hs. wurde hier beschrieben auf Grund einer Wiederherstellung der Quaternionen.

(2) 1225.

(3) Das San Salvatore-Kloster.

(4) Die Hs. ist nah mit Messina 129 verwandt und ist zusammen mit dieser die zuverlässigste Hs. der langen Psaltikontradition

(5) Rocchi, *Codices*, S. 435.
G. Marzi, *Melodia e Nomos*: Wiedergabe der fol. 75r-79r im Anhang.

c) *Vat. gr. 1606*

(1) In der Kirchenjahresordnung
K 1-5, 7-15 O (Anfang), Lakune, K 16.P(Schluss)-43, 6, 44.P, 44 O (Anfang), Lakune, K 45-53,
Zusatzkontakia Nr. 2, 5-7, 9, 11-15 sowie ein Kontakion zum 12. Mai: Τοῦ ὁσίου φιλίππου τοῦ ἀργυρίου·
Deuteros: Τὸν ἐν πρεσβείαις
Pl. Deuteros O: Ἄνωθεν,
A 1-5, 7, 9-14, 17-18, 20-25, 27-33, 35, 39, 41-46, 48-59,
Hps 13-16,
P 40-48, das Prokeimenon zum Ostersamstag.
Μακάριοι ὧν ἀφέθησαν,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
ferner ein Teil des asmatischen Repertoires, hauptsächlich Hypakoai und Koinonika.
Oktoechischer Zyklus bestehend aus Hps 1-5 (Anfang), Lakune, Hps 6-8 zusammen mit A 6, 16, 15, 26, 47 (A 40 ist wahrscheinlich in der eben erwähnten Lakune verlorengegangen) und asmatischen Hypakoai und Koinonika sowie Alleluia-Antiphonen,
ferner P 31(Schluss)-36 mit den sogenannten asmatischen *Dochai*[10] un der Gonyklisie sowie schliesslich dem Kontakion Προστάσια ἄμαχε, vgl. Ashb. 64, fol. 198 ff
Die Hs. wird von einigen eingesetzten Blättern mit einer oktoechischen Sammlung (Doxologien) eingeleitet.

(2) 13.-14. Jh.

(3) Italo-griech.

(4) Was die Zuverlässigkeit der Überlieferung betrifft, so kann sich diese Hs. kaum mit den beiden erstgenannten messen. Sie zeichnet sich in musikalischer Hinsicht dadurch aus, dass sie einzelne „falsche" Signaturen aufweist, eine sonst unbekannte Erscheinung in der langen Psaltikontradition. Vielleicht ein Einfluss der kurzen Psaltikontradition? - siehe weiter Kap. XXI, § 4.

(5) C. Gianelli, *Codices Vat. gr.*, S. 262-64.
Tardo, *I codici melurgici della Vaticana* (im *Archivio Storico per la Calabria e Lucania* I, (1931), S. 244).

d) *Messina 120*

(1) In der Kirchenjahresordnung
K 1-2:P (Anfang), Lakune, 2:O(Schluss)-5, 7-43, 6, 44-53,
Zusatzkontakia Nr. 1-17,
A 1-4, 7, 9-14, 17-25, 27, 29-35, 38-39, 41-46, 48-59,
P 40-48, das Prokeimenon zum Ostersamstag:
Μακάριοι ὧν ἀφέθησαν,
Stichologien zum Weihnachts- und Epiphanienfest,
einzelne Koinonika,
ein oktoechischer Zyklus bestehend aus Hps 1-8, A 6, 16, 15, 26, 40, 47 sowie aus Koinonika und Alleluia-Antiphonen,
ein nicht identifiziertes Kontakion (Proshomoion zum K 22),
Hps 13-14.
Im letzten Teil der Hs. ist nur die Hälfte der Blätter erhalten

[10] S. Di Salvo, *Asmatikon* (vgl. Anm. 1), S. 148 ff

(2) 13.-14. Jh.

(3) Italo-griech. Das San Salvatore-Kloster?

(4) Die Hs. ist nah mit Messina 129, Γ. γ. V und Vat. gr. 1606 verwandt. Jedoch ist das asmatische Repertoire wie oben erwähnt nicht so stark vertreten. Viele Medialsignaturen.

(5) *Codices Graeci Monasterii Messanensis*, S. 187-88.

e) E. β. I.

(1) In der Kirchenjahresordnung
K 3:O(Schluss)-22, 24-42 O (Anfang), 44-51, 53,
Zusatzkontakia Nr. 5-6, 11-14 (es fällt auf, dass *Oikoi* in gewissen der genannten Kontakia nur mit Text und Proshomoionangaben angedeutet werden, z.B. K 9 O, usw ; bei K 19 steht nur die einleitende Rubrik, während die Melodie selbst fehlt),
ein oktoechischer Zyklus bestehend aus Hps 1-8 und A 6, 16, 15, 26, 40, 47, 49-50,
eine Prokeimenonsammlung. P 38, 31-36, 41-48, 6,
eine Alleluiarionsammlung. A 1-7, 9, 11-13, 10, 14, 20, 17-19, 21-25, 28-30, 32, 31, 33, 35, 34, 27, 38, 41, 39, 42-45, 48, 51-54, 57, 55-56, 58-59 (die Reihenfolge der Hs.),
zwei Oikoi: Δέξαι τὴν δέησιν ἡμῶν (vgl. Ashb. 64, fol. 198r f.)
Τί μοι δοθείη (vgl. ebd., fol. 197r f.),
aber im Gegensatz zu Ashb. 64 in langem Psaltikonstil

(2) 13. Jh

(3) Grottaferrata? Dieselbe Reihenfolge in der Alleluiarionsammlung wie in Ashb. 64 und E. β. VII. Die beiden Oikoi am Schluss der Hs. sind - wenngleich in einem anderen Stil - auch in Ashb. 64 zu finden

(4) Die Hs. ist ein Zeugnis einer langen Psaltikontradition in Grottaferrata mit ungefähr demselben Repertoire wie in Ashb. 64 und E. β. VII. In musikalischer Beziehung ist die Hs. charakteristisch auf Grund zahlreicher „falscher" Medialsignaturen, die abgesehen von Vat. gr. 1606 in der langen Psaltikontradition unbekannt sind.

(5) Rocchi, *Codices*, S. 418-19
Vogel/Gardthausen, *Griechische Schreiber*, S. 334.

f) E. β. III.

Fragment.

(1) K 16 O(Schluss)-22, 24-53 O (Anfang),
Zusatzkontakia Nr. 5-6.

(2) 13.-14. Jh

(3) Italo-griech

(4) Keine besonderen Kommentare.

(5) Rocchi, *Codices*, S. 419-20.

g) *Messina 128*

(1) Die Hs. enthält eine einheitliche Sammlung von Melodien zu insgesamt 60 Kontakia, alle Proshomoia, aus den Monaten November, Dezember, Januar und Februar, kurz von Einzelheiten abgesehen Kontakia zu den Tagen der genannten Monaten, die in den üblichen Psaltika nicht vertreten sind. Die Tatsache, dass man die Quaternionenzahl *Stigma* auf fol. 11r findet, lässt vermuten, dass die Hs. mit September, dem Beginn des Kirchenjahres, einsetzte, und eine Anweisung auf fol. 87v (in Verbindung mit dem 21. Januar: τοῦ ἁγ[ίου] μάρτ[υ]ρ[ος] νεοφύτ[ου] ζήτ[ει] τὸ κονδ[άκιον] εἰς τ[ὸ] τέλ[ος] τοῦ βιβλίου, das Kontakion existiert nicht in der jetzigen Sammlung) zeigt, dass das Repertoire ursprünglich das ganze Kirchenjahr umfasste. Die gegenwärtige Sammlung scheint so ein Fragment darzustellen

Da die Melodien alle Proshomoia sind, fügt sie nichts eigentlich Neues zu unseren Kenntnissen der musikalischen Überlieferung hinzu. Die Sammlung ist jedoch von grösstem Nutzen für eine vergleichende Untersuchung des Verhältnisses der Proshomoionmelodien zu ihren Modellen.

(2) 13.-14. Jh.

(3) Italo-griech. Das San Salvatore-Kloster?

(4) Keine besonderen Bemerkungen

(5) *Codices Graeci Monasterii Messanansis*, S. 192.

h) *Borgianus 19*

(1) A 1-7, 9-35, 38-59,
P 10, 28-29, 31-35, 40,
K 42 (ohne Notation).
Ausserdem ein Teil des asmatischen Repertoires.

(2) 13.-14. Jh.

(3) Italo-griech. Z. B. ist die Reihenfolge der Alleluiarionsammlung in Borgianus 19 dieselbe wie die in Ashb. 64, E. β. VII und E. β. I.

(4) Der musikalische Stil der Hs. ist höchst eigenartig; sie muss jedoch trotzdem zu der langen Psaltikontradition gezählt werden, obwohl sie eine lange Reihe privater Änderungen und Abweichungen enthällt. Die Hs. ist ohne Zweifel die schlechteste in ihrer Art, sie ist dermassen mit offensichtlichen Fehlern und Abweichungen belastet, dass sie als Ausgangspunkt einer Transkription kaum zu gebrauchen ist. Man darf es daher als nichts weniger als eine Tragödie bezeichnen, dass Dom Paul-Armand Laily seine Kräfte mit seiner gewissenhaften und eingehenden Beschreibung dieser Hs. verschwendet hat (*Analyse du Codex Musique Grecque Nº 19 Bibliothèque Vaticane* (*Fonds Borgia*), Harissa 1949 (*Publications Musicales Byzantines, Studie, Fascicule I*)). Die zuweilen völlig zufällige musikalische Überlieferung in Borg. 19 zwingt Laily dazu, in seinen Transkriptionen Berichtigungen, Verbesserungen und Auslegungen vorzuschlagen, die seine Arbeit ganz zwecklos machen (s. näher unten, § 7).

(5) P. F. De' Cavalieri, *Codices Chisiani et Borgiani*, S. 132.
Laily, a.a.O.
Tardo, *Codici Melurgici della Vaticana*, Fasz. II, S. 20.

§ 4: *Die gemischte Tradition.*

a) *Ashburnhamensis 64*

Die Hs. ist erschienen als Bd. IV in der Hauptserie der M. M. B. und es sei für das Folgende auf Carsten Høegs

detaillierte Einleitung in der Faksimileausgabe verwiesen.

(1) Oikoi III-XXIV der Akathistoshymne;
in der Kirchenjahresordnung:
K 1-3, 5-46, 4, 47-53,
Zusatzkontakia Nr 5, 11-14,
das Begräbniskontakion 'Ως ἀγαπητά (fol 178r f).
Danach folgen der oktoechische Zyklus der Kontakia (fol. 180r ff.) sowie ein Proshomoion zur Akathistoshymne (fol. 193v ff.) samt zwei hinzugefügte Kontakia (fol. 196v f. bzw. fol. 198r f.), beide Proshomoia.
Die Allelujariensammlung mit der Reihenfolge A 1-7, 9, 11-13, 10, 14, 16, 15, 20, 17-19, 22, 21, 23-26, 28-30, 32, 31, 33, 35, 34, 27, 38, 41, 40, 39, 42, 44-45, 47, 46, 48-50, 50c, 51-54, 57, 55-56, 58-59, vgl. die Reihe in E. β. I, Borg. 19 und E. β. VII. Oder auf übliche Art angegeben: A 1-7, 9-35, 38-42, 44-50, 50c, 51-59.
Der oktoechische Zyklus der Hypakoai, Hps 1-8.
Zwei Kontakia (Proshomoia), (1) zum Heiligen Nilos fol. 252v f.) und zum Heiligen Bartholomeos (fol. 254v f.).
Schliesslich die Gonyklisie (fol. 258r ff.).
Zusätze: Drei Koinonika (fol. 252r und 257v) sowie noch einmal A 45 (fol. 265v), alles von späterer Hand hinzugefügt

(2) Was den Hauptteil anbelangt (fol. 45-179): 1289

(3) Grottaferrata.

(4) Die Hs. ist sicher die schönste der erhaltenen Psaltika und zugleich eine der zuverlässigsten Quellen, besonders was die Überlieferung der Kontakionmelodien betrifft, diese Melodien sind mit Medialsignaturen versehen, eine Untersuchung der Medialsignaturen, besonders in Ashb 64, habe ich in meinem *The Tonal System* vorgelegt.

Hinsichtlich der Kontakionmelodien gibt die Überlieferung in Ashb. 64 zwei musikalische Traditionen wieder. Der Stil des Hauptteiles der Hs. (fol. 45r-116v und fol. 124r-179v) ist derselbe, dem wir auch in E. β. VII begegnen, also eine besondere italo-griechische Ausgabe des kurzen Psaltikonstils. Auf fol 117r-123v und fol. 180r-199v findet man jedoch einen etwas abweichenden Stil. Der erste Abschnitt enthält die Zusatzkontakia Nr. 11-14, die sonst nur im langen Psaltikonstil begegnen, vgl oben, § 3.

Während Høeg sich vorstellte, dass in diesem Abschnitt ein *Amanuensis* seine Tätigkeit aufgenommen habe, ein Assistent also, der aus irgendeinem Grunde den Hauptschreiber, *Simeon*, entlasten sollte, kann es jetzt nach den Untersuchungen Bartolombo Di Salvos festgestellt werden, dass fol. 117r-123v und fol 180r-199v eine Erweiterung des ursprünglichen, von Simeon geschriebenen Psaltikons ist; diese Seiten wurden wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt eingeschoben, möglicherweise weil man auch die Kontakia zum Beginn der Karwoche sowie u.a. den oktoechischen Zyklus in der Hs. untergebracht sehen wollte. Die Theorie über einen Amanuensis im eigentlichen Sinne muss also ganz aufgegeben werden.[11]

Das in musikalischer Hinsicht Interessante an dieser Tradition, die an den angeführten Stellen eingeschoben wird, ist, dass sie die Melodien in einer Form zeigen, wie wir sie am nächsten in Patmos 221, der vermutlich ältesten Hs. der kurzen Psaltikontradition wiedererfinden (s. oben, § 2); das kommt zum Ausdruck in rhytmischen und dynamischen Details und vor allem in den voll ausgeschriebenen Medialintonationen. Man könnte sich vorstellen, dass der Schreiber, der für den genannten eingeschobenen Abschnitt verantwortlich ist, sich in seiner Arbeit auf eine Vorlage stützte, die einem klassischen Psaltikon im kurzen Stil entsprach, das neben dem herkömmlichen Repertoire, K 1-53, die Zusatzkontakia Nr. 11-14 und den oktoechischen Zyklus sowie das genannte Proshomoion zur Akathistoshymne und die zwei folgenden Proshomoia enthalten hat. Diese Vorlage wird ein ehrwürdiges und schönes Psaltikon, wahrscheinlich konstantinopolitanischen Ursprungs, gewesen sein.[12]

Wir können so in Ashb. 64 zwei beachtliche Ausgaben des kurzen Psaltikonstils studieren, hinzu kommt das Zusatzkontakion Nr. 5, dem der lange Psaltikonstil eigen ist und das vermutlich nur in dieser Form existiert hat.

Die Alleluiarionsammlung in Ashb. 64 - wie erwähnt in langem Stil - unterscheidet sich von der Sammlung in z. B. Messina 129 dadurch, dass sie keine Medialsignaturen hat

(5) Carsten Høeg, a.a O
Egon Wellesz, *The Akathistos Hymn*
Bartolombo Di Salvo, *A proposito della pubblicazione del Contacarium Ashburnhamense* (*Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata* XIV (1960), S. 55 ff).

b) E. β. VII.

(1) K 1-3, 6, 5, 7-30 (die Akathistoshymne mit Prooemium sowie 24 Oikoi), 31-46, 4, 47-53 und die Zusatzkontakia Nr. 5 (langer Stil) und 11-14 (kurzer Stil). Hinzugefügt wird das Prooemium Πρεσβεία θερμή (vgl. Ashb. 64, fol. 196v), aber mit abweichendem Text, danach folgt derselbe Oikos wie in Ashb. 64 (fol. 197r f.). Anschliessend das Kontakion Προστασία ἄμαχε (vgl. Ashb. 64, fol. 198r ff.) und das Kontakion zum Gedächtnis des Heiligen Nilos mit zwei Oikoi, von welchen der letzte mit dem in Ashb. 64 (fol. 252v ff.) wiedergegebenen identisch ist
Hps 1-8,
A 1-7, 9, 11-13, 10, 14a, 14b (Anfang), Lakune, 28b (Schluss)-30, 32, 31, 33, 35, 34, 27, 38, 41, 40, 39, 42a, 42b (Anfang). Ein schliessendes loses Blatt enthält einen Teil der Lakune zwischen A 14b und A 28b, nämlich A 25b(Schluss)-26, 28a, 28b (Anfang).

(2) 13. Jh

(3) Grottaferrata (vgl das Kont. zum Gedächtnis des Heiligen Nilos).

(4) Der musikalische Stil steht dem von Simeon in Ashb. 64 verwendeten sehr nahe; die Gliederung ist dieselbe wie in Ashb. 64, und die beiden Hss. sind wohl ungefähr gleich alt. Es fällt auf, dass den Zusatzkontakia Nr. 11-14 derselbe Stil eignet wie der übrigen Kontakionsammlung, und sie sind nicht wie in Ashb. 64 von einer anderen Vorlage abhängig, vgl. oben

In der Alleluiarionsammlung bemerkt man besonders im Protos eine Tendenz, die tonalen Verhältnisse zu „normalisieren", dies geschieht durch Verbesserungen, die noch schwach zu erkennen sind, siehe weiter unten § 7.

(5) Rocchi, *Codices*, S. 442
Wellesz, *The Akathistos Hymn*, S. IL ff.
G. Marzi, *Melodia e Nomos:* Wiedergabe von S. 135-37 im Anhang.

c) *Vat gr. 1562*

(1) Die Hs. ist eine Kombination des sticherarischen und des psaltischen Oktoechosrepertoires.
A 5, 15-16, 47, 49-50,
Hps 1-8.
Auf fol. 141r-141v ist mit anderer Hand (?) ein zusätzliches Alleluiarion Τοῦ ἀχράντου σώματος καὶ αἵματος hinzugefügt
1 Stichos. Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα (Joh. 6:56)
2 Stichos: Ἡ σάρξ μου ἀληθής ἐστιν (Joh 6:55)
von welchen das erste als Proshomoion zu A 2a, das zweite zu A 3a dient, hierüber Näheres in Kap. IV, § 3.

(2) 1318.

(3) Grottaferrata.

(4) Die Alleluiarionsammlung im langen, die Hypakoaisammlung dagegen im kurzen Psaltikonstil

(5) C. Gianelli, *Cod. Vat. gr.*, S. 151-53

§ 5: *Typografskij Ustav.*

In seiner Einleitung zu *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense* (M M.B., Bd VI, Kap II) behandelt Arne Bugge den Inhalt des *Uspenskij Kondakars* und vier andere russische Psaltika aus dem 12.-13. Jh Von den letztgenannten hat *Typografskij Ustav* besonderen Anspruch auf unser Interesse, weil die Hs. auf fol 110r-117r eine Alleluiarionsammlung enthält (s. Bugge, a.a.O., S. XVII).

Arne Bugge hat mir seine Anmerkungen freundlicherweise zur Verfügung gestellt, und auf Grund dieser habe ich das folgende Inhaltsverzeichnis zusammengestellt. Es sei darauf hingewiesen, dass wir uns hier nach der Reihenfolge in der Hs. richten und der Inhalt nach der üblichen russischen Tonartenfolge geordnet ist, wo die 1. Tonart dem Protos entspricht. die 2. dem Plagios Protos, die 3 dem Deuteros usw

(a) 1 Tonart. A 1-9, 11-13, 10.
(b) 2 Tonart A 41, 40, 39, 38, 42.
(c) 3. Tonart: A 14-15, 20, 16, 19, 17-18, 21-23 sowie ein Alleluiarion bestehend aus dem 1 Stichos (Ps. 41.2) und dem 2 Stichos (Ps. 41:6), s. Kap. III, § 2, wo die beiden Typika Stavrou 40 und Patmos 266 ein solches Alleluiarion im Protos besitzen
(d) 4 Tonart: A 48, 44, 46, 45, 47.
(e) 7. Tonart: A 24-26, 30, 28-29, 33, 31, 34-35, 32 und ein Alleluiarion bestehend aus dem 1. Stichos (Ps. 85:1b-c) und dem 2. Stichos (Ps. 85:17a-b).
(f) 8. Tonart: A 58, 49, 51-52, 50, 56, 54, 53, 57, 55, 59

Ausser den beiden zusätzlichen Alleluiaria besteht die Sammlung also aus A 1-26, 28-35, 38-42, 44-59, man bemerke dazu, dass die besonders konstantinopolitanischen Alleluiaria (A 43 und ganz besonders A 37 (der Geburtstag der Stadt)) fehlen. Aber abgesehen von diesen Mängeln trägt die Sammlung ein konstantinopolitanisches Gepräge. Die Reihenfolge hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der in Ashb. 64.

Kenneth Levy bewies vor kurzem, dass den russischen Kontakia aller Wahrscheinlichkeit nach der Asmatikonstil eignet.[13] Gilt dies auch der Alleluiarionsammlung? Eine eigentliche Antwort lässt sich nicht finden, da der Alleluiarionsammlung die Neumation fehlt. Es ist jedoch nichts im voll ausgeschriebenen Text vorhanden, das an den Asmatikonstil erinnern könnte, wie etwa in der Form der für diesen Stil so charakteristischen Stützsilben, *che - che* und *ou - ou*.

§ 6: *Die kalophonische Tradition.*

Laut Strunk finden wir in einer Reihe von Hss. Alleluiarionsammlungen des sogenannten kalophonischen Stils.[14] Da wir uns in dieser Abhandlung dafür entschieden haben, uns auf die Alleluiarionsammlung im kurzen Psaltikonstil zu konzentrieren, wollen wir die kalophonische Tradition hier nur ganz kurz besprechen. Als Ausgangspunkt entschied ich mich für *Athen 2458*, welche die älteste der datierten sogenannten *Anthologien* darstellt (aus dem Jahre 1336).

Bereits in Kap. I, § 5 nannten wir die Rubrik, mit der die Alleluiarionsammlung in Athen 2458 eingeleitet wird, die Alleluiaria wurden „zusammengestellt und verschönert" von Joannes Koukouzeles, der die klassische Psaltikontradition gut kennt. Das Alleluiarionrepertoire wird in drei Abschnitte geteilt, der erste ist ein oktoechischer Zyklus (fol. 148r f.) enthaltend A 6, 16, 15, 26, 40, 47, 49-50 sowie eine Tritosmelodie Σῶσον κύριε τοὺς βασιλεῖς, man bemerke in diesem Zusammenhang, dass A 15 und A 49 deutlich als Stücke gekennzeichnet sind, die im Tritos und Barys gebraucht werden sollen, ob-

[11] Jørgen Raasted, der mir auf Grund seiner persönlichen Besichtigung der Hs. in Florenz weitere Aufschlüsse in dieser Sache erteilen konnte, sei dafür herzlich gedankt

[12] Die vom „Amanuensis" geschriebenen Kontakia unterscheiden sich durch Einzelheiten in der Neumation von Simeons Schreibart, das gilt von den voll ausgeschriebenen Medialintonationen sowie in festen Formeln und Phrasen von rhytmischen und dynamischen Details, die in vielen Fällen in den Hss vom Typ Patmos 221 und Sinai 1280 wiederzufinden sind. Es lässt sich diskutieren, ob die *Vorlage* des Ausgangs von K 32 O die ausradierte Simeon-Version oder die Vorlage ist die der Amanuensis sonst benutzt für die letztere Annahme sprechen die voll ausgeschriebenen Medialintonationen, die in seinen Versionen praktisch immer und bei Simeon nur äusserst selten vorkommen.

[13] Siehe *Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines*, tome II, S. 571-74 (Beograd 1964)

[14] Und zwar Athen 2454, Athen 2458, Ambrosiana L. 36 sup., Laura I. 185, Athen 2022, Laura I. 178, Ambrosiana Q. 11 sup., Vatopedi 1495 und Koutloumusi 457

gleich sie im Deuteros bzw. Plagios Tetartos - ganz der Angabe in den klassischen Psaltika entsprechend - notiert sind. Abgesehen von der einheitlichen Tritosmelodie wird das klassische Sechs-Tonarten-Schema eingehalten.

Der zweite Abschnitt ist ein Wochentags-Zyklus von Prokeimena und Alleluiaria (fol. 149v f.); dies sind A 20, 29, 54, 2, 9, 28 und 45.

Der dritte Teil besteht aus einer regulären Alleluiarionsammlung (fol. 151r ff.): A 1-14, 17-26, 28-33, 35, 38, 40-42, 44-45, 47-59.

In zahlreichen Fällen wird nur die Anfangszeile eines Alleluiarions gegeben, das in den beiden ersten Abschnitten ganz ausgeschrieben wurde (z.B. A 6). In anderen Beispielen haben wir es ganz schlicht mit Doppelstücken zu tun (z.B. A 20).

Im Verhältnis zur klassischen Alleluiarionsammlung trägt KOUKOUZELES' Sammlung die Anzeichen der *Degeneration*. In der Regel wird nur der einleitende Teil des ersten Stichos, der uns von der klassischen Sammlung her bekannt ist, wiedergegeben, und es fehlt mit anderen Worten der zweite und der eventuell dritte Stichos ganz (ausser A 24, 35, 41, 42, 44 und 48). Dem verkürzten Text entsprechend sind die Melodien länger, d.h. melismatischer als in der klassischen Tradition.

Besteht zwischen KOUKOUZELES' Melodien und den klassischen Alleluiarionmelodien ein Zusammenhang? In der Behandlung von A 1a in § 7 werden wir sehen, dass das kalophonische Alleluiarion A 1a mit der klassischen Form praktisch nichts gemein hat. Bemerkenswert ist jedoch, dass die kalophonischen Melodien, insbesondere die Anfänge im Deuteros und Plagios Tetartos klar den klassischen Alleluiarionmelodien ähneln.

Beisp. 1 A 1a:1

Vat. gr. 345, fol. 19r
Sinai 1280, fol. 35r-35v
Paris 397, fol. 20v-21r
Ochrid 59, S. 39
Γ γ III, fol. 73r
Ε β II, fol. 53r
Sinai 1314, fol. 20r-20v
Ε α 1, fol. 122v

Ashb. 64, fol. 200r
Messina 129, fol. 45v
Γ γ V, fol. 159v
Vat. gr. 1606, fol. 44v
Messina 120, fol. 41v-42r
Ε β I, fol. 157v
Ε β VII, S. 344
Borgianus 19, fol. 12r-12v

Athen 2458, fol. 151v

Oben sprachen wir bereits davon, das KOUKOUZELES in seiner Alleluiarionsammlung den klassischen tonalen Rahmen respektiert: Mit Ausnahme der oben genannten Tritosmelodie fehlt der Tritos und der Barys. Dass es begründet ist, zwischen der klassischen und der kalophonischen Alleluiariontradition *eine tonale Ähnlichkeit* anzunehmen, wird näher in Kap. XXI, § 2 erörtert werden.[15]

§ 7: *Die musikalische Überlieferung des A 1a.*

Dieses Kapitel wird abgerundet mit einer Darstellung der musikalischen Überlieferung des ersten Stichos im Alleluiarion zum Weihnachtstag, A 1a. Mit der Wahl gerade dieser Melodie stossen wir auf die Schwierigkeit, dass sie in der wahrscheinlich ältesten Hs. der kurzen Tradition, Patmos 221, vgl. oben, § 2, fehlt. Andererseits ergibt die Übersicht über A 1a einen so vorzüglichen Ausgangspunkt für die Untersuchung einer Reihe tonaler Probleme im folgenden, dass ich gemeint habe, von diesen Mängeln absehen zu dürfen.

Die Übersicht über A 1a (Beisp. 1) ist in zwei Sektionen eingeteilt. Sektion 1 umfasst die erste Zeile von A 1a, genannt A 1a:1 - Sektion 2 die zweite und letzte Zeile, genannt A 1a:2. Zuoberst wird die kurze Alleluiariontradition mit Vat. gr. 345 als Dux wiedergegeben, danach

[15] Vom übrigen Psaltikonrepertoire in Athen 2458 wäre anzuführen P 31-38, die praktisch eine Reproduktion des eigentlichen Psaltikonstils darstellen. Die kalophonischen Äquivalente zu den *grossen Prokeimena* (P 41-42, 44-48) sind dem klassischen Psaltikonstil etwas fremder, während die Beispiele der *apostolischen Prokeimena* nichts anderes mit dem klassischen Psaltikonstil gemein haben als die Tonartenangaben. An Kontakia begegnen K 23 O und K 30, die auch nicht an die klassischen Melodien erinnern.

Beisp. 1 A 1a:2

Vat. gr. 345
Sinai 1280
Paris 397
Ochrid 59
Γ γ III
Ε β II
Sinai 1314
Ε α 1

Ashb. 64
Messina 129
Γ γ V
Vat. gr. 1606
Messina 120
Ε β I
Ε β VII
Borgianus 19

die lange Tradition mit Ashb. 64 als Dux und zuunterst die Version in Athen 2458, die nur A 1a:1 enthält

Die Prinzipien der Zusammenstellung der Übersicht sind im übrigen (1) Die Transkription wird nach dem betreffenden Dux, dessen Neumation als Ganzes angeführt wird, wiedergegeben. (2) Hinsichtlich der übrigen Hss. werden nur die Abweichungen von der Neumation im Dux registriert - mit einer Ausnahme: Initial- und Medialsignaturen und -intonationen mitsamt der folgenden Neume in der Melodie werden stets für alle Hss angegeben; dasselbe gilt von der ersten Neume in jeder der vier Sektionen; (3) Die *konfirmierenden* Neumen nach den Medialsignaturen (vgl HØEG in der Einführung zur Faksimileausgabe von Ashb. 64, S. 31-34) sind in eckigen Klammern gesetzt. (4) Ein ÷ zeigt an, dass an dem betreffenden Ort der Hs. keine Neume vorhanden ist - ein ?, dass die Hs. unlesbar ist.

a) *Die kurze Tradition*

Charakteristisch für sowohl die kurze als auch die lange Tradition ist ihre Beständigkeit, die zu zeigen scheint, dass ihnen zwei Archetypen zugrundeliegen Die meisten Abweichungen sind unbedeutend und in der Regel auf verschiedene Schreibungen derselben Formeln und Phrasen zurückzuführen

Die Melodie in *Vat gr 345* setzt ein auf *D*, und A 1a:1 schliesst auf denselben Ton. A 1a:2 beginnt auf *a* und geht aus auf *G*. Das, was am meisten Aufsehen erregt, sind vielleicht die zwei Beispiele des ꝩ ⸗ (vor δόξαν und vor πο(ιησιν), das im allgemeinen *b* anzeigt, das aber hier - wenn die Anbringung der Signatur auf Grund des melodischen Kontextes zu verstehen ist - *a* vertreten muss, dass diese Auslegung eine Berechtigung hat, werden wir näher in Kap. VII, § 3, und Kap VIII, § 3 sehen. Das gilt auch von den eingefügten Vertiefungen des *b*, s. ebd.

Die Medialkadenz in A 1a·1 endet mit dem charakteristischen θεοΰγγουγγου,[16] in Vat. gr 345 verbunden mit der Bewegung *C-E C-D*, wo dieser Ausgang (im folgenden genannt D(doppelter) G(amma)-Ausgang) auf demselben Ton wie der vorangegangene Ruhepunkt endet und deswegen als *linearer DG-Ausgang* bezeichnet wird

In *Sinai 1280* liegt der DG-Ausgang auf *C-E B-E*, d.h. eine Stufe höher als der vorangegangene Ruhepunkt und wird daher *erhöhender DG-Ausgang* genannt. In A 1a 2 beginnt Sinai 1280 mit einer doppelten Signatur, ꝩ.ᐟ und ꝩ ⸗, die auf Grund des melodischen Kontextes als eine Quinte über dem vorangegangenen *E*, also auf *b* liegend zu deuten ist; diese Annahme birgt scheinbare Schwierigkeiten bezüglich des ꝩ.ᐟ auf *b* (vgl unten in Messina 129 und Γ γ V). Noch eine Stufe höher als Vat. gr 345 geht Sinai 1280 mit ⸗ anstelle des ⸗ auf (ποι)η(σιν), d.h., A 1a.2 endet in Sinai 1280 auf *b*, und die Medialsignatur nꝯ vor ἀναγγέλλει liegt auf *F*. Vielleicht ist die Lösung des Problems die, dass der Anfang des A 1a:2 sich nach dem Ruhepunkt *vor* dem erhöhenden DG-Ausgang richtet (eine Vermutung, die von zahlreichen analogen Schwierigkeiten in Hss. mit den erhöhenden DG-Ausgängen bestärkt wird), demzufolge A 1a.2 auf *a* enden und ꝩ.ᐟ und ꝩ ⸗ auf *a* liegen muss (vgl. oben in Vat. gr. 345) und nꝯ = *E* ist, denen wir auch an anderen Stellen des Psaltikons begegnen, s. Kap. XIV, § 2

Paris 397 enthält im wesentlichen dieselben Probleme wie Sinai 1280, es kommen praktisch zwei gleiche Ausgaben der Zeile δόξαν θεοΰγγουγγου vor, das erste Mal mit den leider neumenlosen Intonationssilben *Nana* davor A 1a:1 endet auf *E* mit den erhöhenden DG-Ausgang. Der Übergang zu A 1a·2 ist schwierig, es wäre verlockend, das unverständliche ᐧᐨ in ᐨ zu ändern (die konfirmierende Neume ist in Klammern gesetzt) [17]

In *Ochrid 59* entspricht die Version ganz der in Vat gr. 345. Die Probleme sind dieselben. Der Ausgabe in Vat gr. 345 entsprechen auch diejenigen in Γ. γ. III und Ε. β. II, wobei jedoch darauf hingewiesen sei, dass die genannten Hss. keine Medialsignaturen enthalten.

Sinai 1314 ähnelt Vat. gr 345 ebenfalls sehr Anscheinend liegt auf (θε)οῦ ⸗ ⸗ ⸗, das die Melodie im Verhältnis zu Vat gr. 345 zwei Stufen abwärts führt, ein Fehler vor Nimmt man in diesem Fall einen Fehler an, so endet die Melodie auf *D* A 1a 2 führt die Melodie im Verhältnis zu Vat gr 345 eine Stufe aufwärts und endet auf *a*, vgl Sinai 1280.

Die Version in Ε. α. I ist interessant, in A 1a.1 auf (οὐρα)νοί steigt die Melodie eine Stufe über die übrigen Versionen der kurzen Tradition (hier erinnert die Hs. an die lange Tradition, besonders an Borgianus 19), geht aber dann mit der sogenannten *Anastamaformel* wieder eine Stufe abwärts. Diese letzte Abweichung ist so eigenartig, dass man in Versuchung kommt sie zu deuten als bewussten Versuch, den offenen Tritonus *b-F* zu vermeiden (dieselbe Berichtigung begegnet in derselben Formel in A 2a:2 und A 2a.3 der Hs Ε. α. I, vgl. unten in Verbindung mit Ε β. VII). Der Übergang zu A 1a:2 ist problematisch; die Melodie beginnt auf *G*, das als sich in derselben Lage wie der Schlusston der ꝩ ⸗ entsprechenden Intonationsmelodie befindend angegeben ist. Man wird eine Berichtigung in Übereinstimmung mit Vat gr. 345 vorschlagen müssen.

b) *Die lange Tradition.*

Diese Tradition scheint wie erwähnt genauso beständig wie die kurze Tradition zu sein. Das lange „Gepräge" tritt besonders in den Endungen der A 1a.1 und A 1a 2 deutlich hervor. Stärkstes Merkmal der langen Tradition ist im übrigen, dass sie durchweg eine Stufe über der Version jedenfalls in Vat. gr. 345 liegt.

In Ashb 64 und den übrigen Hss. der langen Tradition geht die Melodie mit der Xeron-Klasmagruppe auf (οὐρα)νοι im Verhältnis zur Version in der kurzen Tradition (ausser Ε. α. I) eine Stufe aufwärts; das bedeutet, dass A 1a:1 auf *E* ausgeht, A 1a.2 auf *b* beginnt und auf *a* endet Andererseits stossen wir auf eine musikalische Schwierigkeit die beiden Tritoni *b-F* auf (διη)γοῦνται und χειρῶν αὐτοῦ. Wie aus der Transkription hervorgeht, habe ich dieses Problem durch das Einfügen von *F♯*, für das ich in Kap. XXI, § 1 eingehender argumentieren werde, gelöst

Messina 129 enthält in groben Zügen die gleiche Version wie Ashb. 64; vor A 1a·2 bemerken wir jedoch die Signatur ꝩ.ᐟ, die kraft des melodischen Kontextes als auf *b* liegend gedeutet werden muss. Auf ἀν(αγγέλλει) wird die Melodie im Verhältnis zu Ashb 64 eine Stufe aufwärts geführt, und die Melodie endet auf *b*.

Γ. γ. V entspricht in groben Zugen Messina 129; es fällt jedoch auf, dass die oben genannten Tritoni dadurch vermieden werden, dass die Melodie auf (διη)γοῦν(ται) eine Stufe abwärts geführt wird. A 1a:1 schliesst folglich auf *D*, A 1a 2 beginnt auf *a* und endet auf *G*

In *Vat gr 1606* zeigen Einzelheiten in der Neumation die Verwandschaft mit den messanensischen Quellen.[18]

Messina 120 entspricht ungefähr Messina 129; A 1a:2 endet auf *b*.

Ε. β. I ähnelt ebenfalls Messina 129 Jedoch wird die Melodie auf ἀν(αγγέλλει) nicht um eine Stufe erhöht. Vor A 1a:2 begegnet genau wie in Messina 129 ꝩ.ᐟ = *b*.

Ε. β. VII ist nahe mit Ashb. 64 verwandt. Man bemerke jedoch, dass die Melodie mit ᐯ auf (διη)γοῦν(ται) eine Stufe abwärts geführt wird, vgl Γ. γ. V, wobei der Tritonus vermieden wird. Mit dem Sextensprung aufwärts auf δο(ξαν) wird die Melodie wieder in die Lage der Hs. Ashb. 64 zurückgebracht, in A 1a.2 wird der Tritonus *b-F* auch durch ᐯ umgangen, aber auf ἀν(αγγέλλει) richtet sich die Melodie wieder auf, und sie endet auf *a* Das Interessante an der Version in Ε. β. VII ist aber, dass die beiden Male ᐯ der Hs. deutlich aus ursprünglichem ᐯ verbessert sind, und dass δό(ξαν) anfänglich einen Quintschritt aufwärts trug. Der Schreiber oder die Tradition, der bzw die hinter diesen Verbesserungen steht, hat die beiden Sprünge *b-F* offensichtlich als schwierig empfunden - d.h. man wird jedenfalls in dieser Tradition den Sprung als Tritonus empfunden haben. Dieselbe Änderung (ᐯ zu ᐯ) ist in Verbindung mit derselben Schwierigkeit und derselben Formel zu beobachten in A 2a:1, A 2a.2 und A 2a·3 der Hs. Ε. β. VII, vgl die Hs., S. 345 [19]

Borgianus 19 bereitet am meisten Kopfzerbrechen. Der Anfangston sollte der vorangegangenen Initialintonation zufolge *a* sein. Trotzdem schlagen wir *D* als Anfangston vor, und mit διηγοῦνται enden wir folglich auf *E* (man bemerke die Ähnlichkeit mit Ε. α. I oben). Transkribieren wir die Hs ab δόξαν in Übereinstimmung mit der faktischen Neumation, endet A 1a·1 auf *f*, eine Septime hoher als z.B in Ashb. 64, und A 1a.2 auf *c*. Diese Version ist ausserordentlich verwirrt, und es wird kaum möglich sein, eine vernüftige Erklärung der Abweichungen in Borg. 19 zu geben [20]

c) *Die kalophonische Tradition*

Die Version der Hs Athen 2458 hat praktisch keine Ähnlichkeit mit den klassischen Formen - mit Ausnahme vielleicht der Xeron-Klasmagruppe auf οὐρανοί (in einer anderen Lage) und des abschliessenden DG-Ausgangs in A 1a 1

Innerhalb der kalophonischen Allelujarontradition scheinen dagegen starke gemeinsame stilistische Züge zu sein. Das Motiv Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται begegnet in A 3a·1, A 6a·1, A 8a:1, A 11a·1 und eine Quarte höher im Tetartos in A 28a·1, A 31a·1, A 32a:1 usw (hier liegt die Begründung zur Verbesserung von ᐯ aus ᐯ). Das Motiv auf δόξαν θεοΰγγουγγου finden wir wieder in A 6a.1 und eine Quarte höher im Tetartos in A 29a:2, A 30a.3 und A 33a.2. Es fällt auf, dass dieselben gleichwertigen Sektionen nicht in der klassischen Tradition vorhanden sind. Für die eingefügten *F♯* werde ich eingehender in Kap. XXI, § 2, argumentieren.

[16] Vgl HØEG in der Einführung zu Ashb. 64.

[17] Wenn man nicht die beiden Male δόξαν θεοΰγγουγγου als der Melodie zugehörig betrachtet so dass sie das erste Mal auf *E* endet. das zweite Mal auf *b* beginnt und auf *F* schliesst, wonach das *a*, das im Anfang des A 1a 2 angibt, eine Terz höher liegt

[18] In seinem Buch *A History of Byzantine Music and Hymnography*[2] Oxford 196 S. 339, transkribiert WELLESZ A 1a auf Grund der Hs. Vat. gr. 1606. Er vermeidet hier die beiden Tritoni, indem er stillschweigend ᐯ auf (διη)γοῦν(ται), in verbessert wobei die Melodie um eine Stufe vertieft wird, und A 1a 2 schliesst demzufolge auf *G*

[19] Vgl dieselbe Formel und dieselbe Schwierigkeit in Ashb. 64. fol. 200v Zeile 2 wo die letzte Neume eine Oxeia das einsame zu der Oxeia gehörige Gorgon bleibt nach) offensichtlich ausradiert ist, und ebd., Zeile 5 von unten wo ⸗ in ⸗ verbessert ist, in beiden Fällen wird der Tritonus *b-F* durch diese Änderungen vermieden

[20] Fehlerhaftes Lesen und falsche Auslegungen begleiten einander in LAILY's Transkription und Durchnahme des A 1a und ergeben die verhängnisvollsten Resultate (a a.O., S. 62-63). Z B ändert er die zweite Neume in A 1a 1 in, "comme indiquent les morceaux similaires et l'exige la mélodie" es ist jedoch nicht möglich, diese "morceaux similaires" zu entdecken, da die ganze Überlieferung an dieser Stelle sowie in anderen Belegen desselben Initialmotivs hat. Für L. sind eher „die Forderungen der Melodie" entscheidend Die Melodie *soll* dorisch sein, und das wird sie nicht ohne die erwähnte Änderung. Die Neume auf (διη)γοῦν(ται) wird als Terzschritt abwärts ausgelegt ("Le neume n'a pas ici, non plus que dans nombre d'autres pièces de même genre, la valeur de quarte descendante, mais seulement de tierce), was L jedoch nicht daran hindert, die genannte Neume als Quartschritt abwärts auf (ἀναγ)γέλ(λει) zu deuten. Pelaston hat bei L. keinen Intervallwert, und die Melodie endet daher auf διηγοῦνται auf *D* Von dem folgenden melodischen Abschnitt auf δόξαν θεοῦ sagt L sehr richtig "Sans aucun doute possible, la leçon fournie ici est fautive" Statt dessen verweist er auf die Version in der Hs. Vat. gr 1606, von welcher er eine Transkription gibt, die so bezeichnend für die Arbeitsweise L.s ist, dass sie in Einzelheiten behandelt werden muss, und mit Beisp. I als Ausgangspunkt sind wir imstande dieser eigenartigen Prozedur, welche die Melodie auf δόξαν θεοῦ in Vat gr 1606 auf *a* schliessen lässt, zu folgen. Auf διηγοῦνται enden wir laut L. auf *D*, vgl. oben, und die Phrase δόξαν θεοῦ beginnt danach auf *a* und schliesst auf *a* - ebenfalls laut L Das geschieht auf folgende Weise Die Piasmagruppe wird fälschlich als wiedergegeben und ohne Kommentar als zwei abwärtsgehende Sekunden gedeutet (an Stelle einer abwärtsgehenden Sekunde zuzüglich einer abwärtsgehenden Terz) somit gelangt L insgesamt eine Terz höher Die Gruppierung wird dann als gelesen, wobei die Melodie um noch eine Stufe erhöht wird, und schliesslich wird der Quartensprung abwärts in der Bareiagruppe als Terzschritt gewertet, vgl. oben, womit die Melodie um eine weitere Stufe steigt, so dass sie nunmehr eine Quinte höher liegt, als die Notation anzeigt. Kurz Die Melodie beginnt auf *a* und geht auf *a* anstatt auf *D* aus!

Ferner kann man auf L.s eigenartige und willkürliche Auslegungen der "Points diacritiques d h. der verschiedenen Inzisuren in der Melodie etwa Interpunktionszeichen entsprechend, verweisen Diese diakritischen Punkte zeigen zuweilen - laut L - eine Annullierung der bisherigen Lage und eine Einführung einer neuen Lage an. Z B. meint L dass der diakritische Punkt zwischen θεοῦ und ποίησιν eine Quinte unter der vorangegangenen Finalis angibt, und der folgende aufwärtsgehende Quartensprung sich danach richtet Zwischen χειρῶν αὐτοῦ und ἀναγγέλλει gibt der diakritische Punkt "la note récitative SOL" an, was bedeutet dass die Melodie eine Quarte aufwärts springt usw In zahlreichen Fällen bezeichnet der diakritische Punkt für L jedoch nur die vorangegangene Finalis, aber es ist nicht klar wann er das eine und wann das andere tut. Die Auslegung scheint ganz subjektiv zu sein

Kapitel III Die indirekten Zeugnisse

§ 1: *Die Rubriken in den musikalischen Hss*

Auf Grund der musikalischen Hss., insbesondere der Hss. des kurzen Psaltikonstils, lässt sich eine Liste über die Stellung der Alleluiarionmelodien im Kirchenjahr ausarbeiten. Die folgende Übersicht hat folgende Einteilung. (1) das feste Kirchenjahr, (2) das bewegliche Kirchenjahr, (3) verschiedene Typen von Fest- und Gedenktagen und (4) ein Oktoechos.

(1) *Das feste Kirchenjahr:*

1. Sept.: Der Beginn des Kirchenjahres	A 32⁺
8 Sept.: Die Geburt der Gottesmutter	A 53
9 Sept.: Joachim und Anna	A 12
14 Sept.. Die Kreuzerhöhung	A 9
26. Okt.: Das Erdbeben	A 43
1. Nov.. Kosmas und Damian	A 17
6. Nov.: Paulus der Bekenner	A 59⁺
13. Nov: Johs. Chrysostomos	A 18
Der Sonntag vor Weihnachten	A 30
Heiligabend	A 41
Der Weihnachtsfeiertag	A 1
Der Sonntag nach Weihnachten	A 31⁺
1. Jan.: Basilios	A 52, A 21⁺
Der Sonntag vor der Epiphanie	A 57⁺
5. Jan.: Der Abend vor der Epiphanie	A 48
6. Jan.: Die Epiphanie	A 35
Der Sonntag nach der Epiphanie	A 57⁺
25. Jan.: Gregor der Theologe	A 21⁺
2. Febr.: Hypapante	A 56
9. März: Die 40 Märtyrer	A 34
25. März. Die Verkündigung Mariä	A 10
17. Mai. Der Stadt Geburtstag	A 37
21. Mai: Konstantin und Helena	A 7
24. Juni: Die Geburt Johannes des Täufers	A 4
2. Juli: Der heilige Gürtel	A 22⁺, A 36⁺
6. Aug.: Die Transfiguration des Herrn	A 58
15. Aug.: Die Koimesis	A 54

(2) *Das bewegliche Kirchenjahr:*

Der Sonntag des verlorenen Sohnes	A 23⁺
Der Apokreassonntag	A 50⁺
Der Sonntag der Orthodoxie	A 33⁺
Der Sabbat Lazarus'	A 39
Der Palmsonntag	A 11
Der Gründonnerstag	A 44
Der Karfreitag	A 43
Der Ostersamstag	A 24
Der Ostersonntag	A 25
Der Dienstag nach Ostern	A 22⁺
Der Mittwoch nach Ostern	A 36⁺, A 31⁺
Der Sonntag nach Ostern	A 27
Der Sonntag der salbentragenden Frauen	A 51
Der Sonntag des Gelähmten	A 59⁺
Der Sonntag des Blinden	A 55, A 23⁺
Christi Himmelfahrt	A 14
Der Sonntag der Väter in Nikäa	A 5
Pfingsten	A 3
Der Montag nach Pfingsten	A 3, A 32⁺ (?)
5. Lukassonntag: Der reiche Mann und Lazarus	A 59⁺

(3) *Verschiedene Typen von Festen und Gedenktagen.*

Die Heilige Jungfrau	A 22⁺, A 36⁺
Johannes der Täufer	A 38⁺
Apostel	A 2
Ein Märtyrer	A 29
Märtyrer	A 28
Weibliche Märtyrer	A 13
Ein Heiliger	A 38⁺, A 46⁺
Heilige	A 46⁺
Engel	A 20
Hierarchen	A 19
Ein Prophet	A 33⁺
Die Kircheneinweihung	A 8, A 32⁺
Die Beerdigung	A 45

(4) *Der Oktoechos*

Protos	A 6
Deuteros	A 15
Tritos	A 16 (Deuteros)
Tetartos	A 26
Plagios Protos	A 40
Plagios Deuteros	A 47
Barys	A 49⁺ od A 50⁺ (Pl. Tetartos)
Plagios Tetartos	A 49⁺

Was das bewegliche sowie das unbewegliche Kirchenjahr betrifft, sehen wir, dass nur relativ wenige Feste und Tage vertreten sind. Zahlreiche Alleluiaria kommen nur in Verbindung mit bestimmten Anlässen vor Lediglich die mit ⁺ gekennzeichneten Alleluiaria sind mit mehreren Tagen, Festen oder Funktionen verknüpft. Es gibt keine überflüssigen Tage im byzantinischen Alleluiarionzyklus. Er hat einen streng konservativen Charakter, eine sehr alte Prägung, die bei einem Vergleich mit den Tagen und Festen, mit denen z.B. das klassische Kontakionrepertoire verbunden ist, stark hervortritt

Einem anderen alten Kennzeichen begegnen wir in dem kleinen oktoechischen Zyklus der Alleluiarionsammlung, in dem der Tritos und Barys in Wirklichkeit nicht vertreten sind, A 16, eine Melodie, deutlich im Deuteros, erhält die Rubrik ἄμνημον καὶ εἰς γ' ἦχον (Patmos 221, vgl. Ashb. 64, fol. 208v). A 49 steht im Plagios Tetartos, aber sowohl A 49 als auch insbesondere A 50 können Barys vertreten (Patmos 221 usf), zwei Phänomene, die den prä-oktoechischen Ursprung der Alleluiarionmelodien vorauszusetzen scheinen, siehe u.a. Kap. XX.

§ 2: *Die nicht-musikalischen Quellen.*

Auf Grund der existierenden Musik-Hss. können wir feststellen, dass der Psaltikonstil und somit die Musik zu dem byzantinischen Alleluiarionzyklus sich zumindest bis ins 11.-12. Jh. zurückverfolgen lassen. Weiter zurück reichen unsere Hss. dieses Typs nicht

Übrig bleibt dann das indirekte Wissen, das wir aus den nicht-musikalischen Quellen schöpfen können. Es handelt sich in erster Linie um Typiká und Lektionaria Im folgenden werden wir unsere diesbezüglichen Untersuchungen auf drei repräsentative Typiká, *Patmos 266*, *Staurou 40* und *Athen 788*[1] beschränken. Dem in § 1 aufgestellten liturgischen Zyklus am nächsten stehen die Auskünfte, die uns Athen 788 aus dem Euergetide-Kloster in Konstantinopel (12. Jh.) vermittelt. Wie erwartet erhalten wir hier ausführlichere und genauere Aufschlüsse, als die Rubriken in den musikalischen Hss. uns geben konnten, aber die Alleluiariontexte und die Tonartenangaben, denen wir in Athen 788 begegnen, entsprechen praktisch in allen Punkten den Texten und Tonarten in den musikalischen Hss. Sogar in der Aufzählung des oktoechischen Alleluiarionzyklus nimmt A 15 (Deuteros) den Platz des Tritos, A 49 (Plagios Tetartos) den Platz des Barys ein Es sei in diesem Zusammenhang auf folgende Worte hingewiesen: Ἐκ τούτων, τῶν β'. περισσῶν οἷον θέλεις ψάλλε εἰς τὸν βαρύν, ἐπεὶ αὐτός οὐκ ἔχει, ὡς οὐδὲ γ'. d.h. „Von diesen beiden übriggebliebenen (A 49 u. A 50) kannst du dasjenige zum Barys singen, das du möchtest, denn sie (die Tonart) hat es nicht, so wie auch Tritos es nicht hat", also gerade die Schwierigkeit, die uns auch schon in Verbindung mit den musikalischen Quellen begegnete.[2] Die breite Übereinstimmung zwischen den musikalischen Hss. und Athen 788 ist ein Zeugnis unter vielen davon, dass die Alleluiarionmelodien im kurzen Psaltikonstil *konstantinopolitanischen* Ursprungs sind

Die Hs. Athen 788 entbehrt jedoch der Hinweise zu A 7 (am 21. Mai wird an Stelle dessen A 9 benutzt), zu A 8 (A 32 ersetzt dieses), zu A 21 (A 19 findet an seiner Stelle Gebrauch), zu A 24, A 36, A 37 (als Geburtstag Konstantinopels wird der 11. Mai angegeben, aber kein Alleluiarion angeführt) und zu A 43 (es fehlt ein Tag zum Gedächtnis eines Erdbebens). Es ist eigenartig, dass gerade A 37 und A 43 in einem konstantinopolitanischen Typikon fehlen.

Die Unterschiede zwischen den Aufschlüssen, die wir einerseits aus dem musikalischen Alleluiarionzyklus, andererseits aus den Typika gewinnen, sind etwas komplizierter in Staurou 40 und Patmos 266. Von beiden Hss. und ganz besonders von Patmos 266 gilt es, dass sie nicht so ausführlich wie Athen 788 sind. Der Hs Staurou 40 fehlen insgesamt 8 Alleluiaria (A 5, 7, 20, 23, 36, 45, 48 und 57), abgesehen davon, dass der grösste Teil des oktoechischen Zyklus fehlt; er *könnte* allerdings stillschweigend vorausgesetzt sein. Mit demselben Vorbehalt fehlen der Hs. Patmos 266 17 Alleluiaria (A 5, 7, 11, 18, 20, 21, 23, 27, 31, 33-36, 51, 53, 55 und 57) Dafür fügen die beiden Hss. folgende Alleluiaria hinzu, Texte, für die sich in den musikalischen Hss. keine Melodien finden

1) Plagios Tetartos. Ἔλεος καὶ κρίσιν	(Ps. 100 1b-2a).
2) Plagios Protos: Ἀπενεχθήσονται τῷ βασιλεῖ	(Ps. 44 15) Weibliche Märtyrer
3) Plagios Tetartos: Εὐλογεῖτε τὸν κύριον	(Ps. 102.20) Der Erzengel Michael.
4) Plagios Tetartos: Ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου	(Ps. 109:3c-4) Die Woche nach Weihnachten.
5) Protos: Ὃν τρόπον ἐπιποθεῖ	(Ps. 41:2) 5. Januar
6) Tetartos: Ἀλήθεια ἐκ τῆς γῆς	(Ps 84·12) 24. Februar
7) Tetartos: Εὐλογήσω τὸν κύριον	(Ps. 33·2) Der Samstag nach dem Sonntag d Orthodoxie.

[1] Patmos 266 wird in *Dimitrievskij I*, S. 1 ff., Staurou 40 in *Orientalia Christiana Analecta* 165 f. (Ausg. JUAN MATEOS, S.J.), Roma 1962 f wiedergegeben (nur der erste das Menaion umfassende Teil ist erschienen, die Aufschlüsse aus dem Rest der Hs. rühren von einem Mikrofilm derselben Hs. her). Athen 788 wird in *Dimitrievskij I*, S. 256 ff. wiedergegeben

[2] *Dimitrievskij I*, S. 610.

[illegible] obenstehenden Liste finden wir wieder in [illegible] (Plagios Protos), aber es handelt sich vermutlich um zwei verschiedene Alleluiaria. Es fällt auf, dass diese überschüssigen Alleluiaria in der Überlieferung in den genannten Typika eine schwache Stellung innezuhaben scheinen. Während die Alleluiaria, die wir vom musikalischen Zyklus her kennen, hier in der Regel deutlich mit dem ersten, zweiten oder etwa dritten Stichos angeführt werden, fehlen derartige Angaben in Verbindung mit den übrigen Alleluiaria. Wir stellen fest, dass die genannten Ergänzungen des in den musikalischen Hss. überlieferten Zyklus das *modale* Bild, das wir uns bisher machen konnten, nicht ändern, der Tritos und der Barys fehlen auch hier. Patmos 266 ergänzt die Rubrik zu A 37 in Sinai 1280 dermassen, dass der konstantinopolitanische Ursprung der Alleluiarionsammlung uns über jeden Zweifel erhaben scheint, siehe Kap. II, § 2. (b), und Anm. 7 ebenda.

Mit den Hss. Patmos 266 und Staurou 40 befinden wir uns im 9.-10. Jh.,[3] und - von Einzelheiten abgesehen - dürfen wir eine Übereinstimmung der musikalischen Quellen aus dem 12.-13. Jh. mit den nicht-musikalischen Quellen aus dem 9.-10. Jh. in bezug auf *Text* und *Tonartenangaben* annehmen. Aber können wir dessen auch sicher sein, dass Patmos 266 und Staurou 40 sich auf dieselben Melodien wie die musikalischen Quellen aus so viel späterer Zeit beziehen?

Wir sind aus guten Gründen ausserstande, diese Frage auf befriedigende Weise zu beantworten, aber die allgemeine Übereinstimmung der beiden Zyklen spricht für die Annahme, dass auch die Melodien dieselben sind. So lässt in den beiden Typika z. B. nichts vermuten, dass das Prokeimenon und das Alleluiarion von anderen als dem Solosänger, dem Psaltes, vorgetragen wurden. Wäre es möglich, eine andere Praxis des Vortrages nachzuweisen, läge die Vermutung nahe, dass es sich um eine andere musikalische Gattung und somit um andere Melodien handelte.

Wir können mit aller Vorsicht ein schwerer wiegendes Argument dafür anführen, dass die Melodien im 9. Jh. im grossen und ganzen dieselben wie im 12. Jh. waren, und zwar geht es um die Tonartenangaben: In gewissen Fällen weisen Patmos 266 und Staurou 40 Tonartenangaben auf, die sich von denen der musikalischen Quellen unterscheiden. Man könnte einen Teil dieser Abweichungen als Fehler werten - oder als Zeugnisse desselben Textes mit einer anderen Melodie in einer anderen Tonart, genau wie das *Magnificat* im musikalischen Alleluiarionzyklus in zwei Versionen, einer im Deuteros (A 22) und einer im Tetartos (A 36) vorliegt, siehe z. B. Kap. XVIII, § 5. Aber in anderen Fällen kann eine Schwankung bei der Tonartenangabe damit erklärt werden, dass die Melodien als solche schwierig zu klassifizieren waren. Es wird sich später aus der systematischen Analyse aller Melodien ergeben, dass z. B. A 8 und speziell A 8a mehr als jede andere Melodie im Protos in tonaler Hinsicht schwanken, die Melodie hat praktisch ein festes *F♯*, und sie muss wohl im ganzen als eine durch Transposition um eine Quarte vertiefte Tetartosmelodie angesehen werden, siehe z.B. Beisp. 38.

In Staurou 40 steht A 8 einmal im Tetartos (am 6. Sept. und bei Kircheneinweihungen), ein anderes Mal im Plagios Protos (am 18. Dezember) - in Patmos 266 teils im Protos (am 23. Okt.), teils im Tetartos (am 29. Okt. und 18. Dez.). Man könnte diese Nichtübereinstimmungen als Fehler beurteilen (Alpha und Delta werden in der Majuskelschrift leicht miteinander verwechselt) oder sie für Zeugnisse von verschiedenen Melodien halten, aber bei unserem Wissen von dem tonalen Schwanken des A 8a liegt die Annahme nahe, dass die mangelnden Übereinstimmungen in den beiden Typika mit den offensichtlichen Schwierigkeiten bei dem tonalen Klassifizieren des A 8 in Verbindung stehen, und dürfen wir dieser Vermutung irgendein Gewicht beilegen - und das sollte man meines Erachtens tun - dann bedeutet das, dass wir im Prinzip im 9. Jh., ja, vielleicht in noch früherer Zeit,[4] dieselben Melodien wie im 12. Jh. finden. So weit können uns die Aufschlüsse, die uns die genannten Typika vermitteln, führen. Ehe wir in § 4 einige genetische Betrachtungen auf einer breiteren liturgiegeschichtlichen Grundlage anstellen, werden wir in § 3 einen Blick auf die Zeugnisse werfen, die uns von anderen griechischen Alleluiarionzyklen als den konstantinopolitanischen gegeben sind.

§ 3. *Andere Alleluiarionzyklen*

Auf das Wichtigste der insgesamt zwei Zeugnisse griechischer Alleluiarionzyklen, die dem konstantinopolitanischen Zyklus nicht gleichen, stossen wir im sogenannten Grossen Lektionar aus Jerusalem, das in zahlreichen georgischen Hss. zu finden ist. 1912 gab C. S. Kekelidze diese Tradition heraus - im wesentlichen auf Grund der sogenannten Lathal-Hs.[5] Diese Überlieferung, welche ein Spiegel der jerusalemitischen Liturgie ist und ursprünglich in griechischer Sprache vorgelegen haben muss, wurde 1914 von Archimandrit Kallistos[6] vom Georgischen ins Griechische zurückübersetzt. Kluge und Baumstark u.a. befassten sich gründlich mit dieser Tradition.[7] Erst Michel Tarchnischvili legte 1959-60 eine befriedigende wissenschaftliche Ausgabe[8] dieser wichtigen liturgischen Ordnung vor. Die Hs.-Überlieferung und alle damit in Zusammenhang stehenden Probleme betreffend werde ich im folgenden auf die Ausgabe Tarchnischvilis verweisen. Diese Tradition enthält Lektionen, Prokeimena, Alleluiaria, Hypakoai und Troparia zu den einzelnen Tagen, und sie ist daher in mancher Beziehung von grösstem Interesse, u. a. weil sie den von der spanisch-französischen Nonne Ätheria im ausgehenden 4. Jh. niedergeschriebenen Bericht über die Jerusalem-Liturgie ergänzt.

Das Grosse Lektionar beginnt mit dem 24. Dez., umfasst das ganze Kirchenjahr und schliesst mit den Commune-Versen und einem Oktoechos. Eine Beurteilung der *Alleluiarionsammlung* wird durch viele Ungenauigkeiten erschwert, nur der erste Stichos ist überliefert. Aber insgesamt existieren ungefähr 150 Alleluiaria, d. h. fast dreimal so viele als in dem konstantinopolitanischen Zyklus. In gewissen Punkten sind die beiden Zyklen sich ähnlich, d. h. einige Alleluiaria sind in beiden vorhanden, nämlich folgende:

A 1⁺	A 15	A 44
A 2⁺	A 24⁺⁺	A 49⁺⁺
A 8⁺⁺	A 27⁺⁺	A 50⁺
A 11⁺	A 31	A 51
A 12	A 32⁺	A 52⁺
A 13⁺	A 39⁺	A 53⁺
A 14⁺	A 41⁺	A 56

also insgesamt 21 Alleluiaria, ⁺ bezeichnet eine Übereinstimmung, ⁺⁺ eine entferntere Verwandtschaft der Tonarten, i.e. Melodien innerhalb der Gruppe Protos/Tetartos/Plagios Protos oder Tetartos/Plagios Tetartos. Die Analyse der Tonarten ist deswegen schwierig, weil die Angaben derselben in vielen Fällen fehlen.[9] Auf Grund der dargelegten Tatsachen können wir also feststellen, dass bei etwa 15 Alleluiaria der beiden Zyklen eventuell gegenseitige Beziehungen vorliegen.

Was die im georgischen, vermutlich stadtjerusalemitischen Zyklus vertretenen Tonarten betrifft, so verdient es Beachtung, dass wir darin alle Tonarten mit einer Ausnahme, dem Plagios Deuteros, wiederfinden. Der Barys kommt äusserst selten vor (nur zweimal ist es möglich, diese Tonart mit Sicherheit festzustellen), während der Tritos 23 Male auftritt, wobei sich jedoch über 9 der Fälle streiten lässt, weil diese Texte in überwiegendem Masse mit anderen Tonartenangaben, hauptsächlich mit dem Deuteros, vorkommen. Einerseits also wäre dies als tonale Eigenart zu werten, die sich von derjenigen des konstantinopolitanischen Zyklus unterscheidet, in dem bekanntlich der Tritos und Barys fehlen, so dass er nur über insgesamt sechs Tonarten verfügt - andererseits könnte dies bedeuten, dass die jerusalemitische Sammlung sich einem anderen Sechs-Tonarten-System nähert, und zwar der Gruppe Protos/Deuteros/Tritos/Tetartos/Plagios Protos/Plagios Tetartos, da der Plagios Deuteros fehlt, und der Barys wie gesagt keine Rolle zu spielen scheint. Die Tatsache, dass der Plagios Deuteros im jerusalemitischen Zyklus überhaupt nicht vorkommt, interessiert aus dem Grunde, weil diese Tonart im konstantinopolitanischen Zyklus anscheinend eine sekundäre Bedeutung hat, siehe Kap. XX, § 3.

Mit Bezug auf die liturgische Anwendung, den Platz im Kirchenjahr usf. sind nur einzelne Übereinstimmungen zwischen dem konstantinopolitanischen und dem jerusalemitischen Zyklus zu verzeichnen, und zwar A 24 (zum Ostertag), A 41 (zur Weihnacht), A 53-54 (mariologische Alleluiaria) und A 8 (zu Kircheneinweihungen); darf man der obengenannten Übereinstimmung der Tonartenangaben in Verbindung mit den gleichen Texten eine Bedeutung zuschreiben, so lässt sich die Vermutung einer gewissen Verwandtschaft der beiden Zyklen vielleicht nicht ganz abweisen. In Zusammenhang mit dem Vergleich von A 39 und A 15 auf der einen und ihren altrömischen und gregorianischen Äquivalenten auf der anderen Seite werden wir in Kap. XXII, § 10 erörtern, ob diese Melodien eventuell jerusalemitischen Ursprungs sein könnten; es scheint nämlich in gewissen Beziehungen eine grössere *liturgische* Übereinstimmung zwischen Rom und Jerusalem als zwischen Rom und Konstantinopel zu herrschen.

Ein weiteres Beispiel einer griechischen Alleluiarionsammlung, die sich vom konstantinopolitanischen Zyklus unterscheidet, finden wir in dem *Codex Grec Petropolitanus Nr. XLIV*, den J. B. Thibaut in den *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite*, St. Petersburg 1913, S. 17 ff. vorgelegt hat (Beschreibung und Kommentar). Den ganzen Text dieses „Enchiridion Liturgique du IXᵉ siècle" oder „Codex Sinaiticus L(iturgicus)" druckt Thibaut ebenda, dritter Teil, S. 3 ff. ab. Da ich im allgemeinen auf Thibauts Einleitung und Kommentar verweisen werde, sei eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes dieser Hs. gegeben: Sie besteht aus 16 primitiven Vor- oder Katechumenmessen, i.e. der erste Teil der Heiligen Liturgie vor dem Abendmahl. Die 16 Messen zerfallen in zwei Teile: erstens in eine Reihe von Typenmessen (Märtyrer, Propheten, Heilige, Hierarchen, Apostel, Kircheneinweihung, weibliche Märtyrer und der Erzengel), zweitens in einen oktoechischen Zyklus, d. h. eine Serie bestehend aus acht Sonntagsmessen, jede in ihrer eigenen Tonart. Der primitive Charakter dieser Vormessen berechtigt uns, Thibaut in der Annahme zu folgen, dass sie eine liturgische Praxis aus dem 6. Jh., vielleicht aus noch älterer Zeit, wiedergeben. Die Hs. stammt vom Sinaiberg, weshalb es am naheliegendsten ist zu vermuten, die Hs. käme auch von dort. Nachstehend die 16 Alleluiaria dieser Hs.

[3] Über die Datierung der Hs. Patmos 266, siehe Anton Baumstark, *Das Typikon der Patmos Handschrift 266* (im *Jahrb. f. Liturgiewissenschaft* VI (1926), S. 98-111). Über sowohl Patmos 266 als auch Staurou 40, siehe Mateos in der Einführung zu Staurou 40, S. VIII ff.

[4] Diese Untersuchungen könnten erweitert werden, z. B. schwankt A 9 in tonaler Hinsicht auf die selbe Art wie A 8, siehe u.a. Kap. XXI, § 2, wo dieses Schwanken ganz bis in die kalophonische Tradition zu verfolgen ist. Protos ist die gebräuchlichste Tonart für A 9, aber am 21. Mai und am 25. Juni steht es in Staurou 40 im Tetartos, und am 9. Juni in Patmos 266 ebenfalls im Tetartos. A 38b steht im musikalischen Alleluiarionzyklus im Protos oder Plagios Protos. Die letztgenannte Tonart ist die Haupttonart zu A 38, macht jedoch Schwierigkeiten in Verbindung mit A 38b, wo die Melodie für diese Tonart eine zu hohe Lage hat. In Patmos 266 und Staurou 40 steht A 38b am 14. Juni im Tetartos, eine Tonart, die viel besser zur Melodie passt.

[5] *Jerusalamskij kanonar VII vjeka.* Tiflis 1912.

[6] [illegible] Κανονάριον ([illegible]) τοῦ ζ' αἰῶνος, Jerusalem 1914.

[7] *Oriens Christianus*, Bd. V (1915), S. 201 ff., und ebenda, Bd. VI (1916), S. 223 ff.

[8] *Le Grand Lectionnaire de L'Église de Jerusalem* in *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, Bd. 188-89, Bd. 204-205, Louvain 1959-60.

[9] Das Zählen der Tonarten ist das aus dem russischen Brauch bekannte, also I = Protos, II = Deuteros, V = Plagios Protos usw. vgl. Budde, a.a.O., S. XXII.

a) *Typen-Alleluiaria:*

1) Deuteros· Ἀγαλλιᾶσθε μάρτυρες ἐν κυρίῳ (Ps. 32 1b-2a) Märtyrer
2) Plagios Tetartos. Κυριος δώσει ῥῆμα (Ps. 67 12-13a) Ein Prophet.
3) Deuteros: Ἐπὶ σοὶ κυριε ἤλπισαν (Ps 21 5-6a) Heilige
4) Plagios Protos· Ἐξεχύθη χάρις (Ps 44 3b-5a) Hierarchen.
5) Deuteros· Ἐμοὶ δὲ λίαν ἐτιμήθησαν (Ps. 138·17) Apostel
6) Plagios Tetartos: Κύριε ἠγάπησα εὐπρέπειαν (Ps. 25 8) Kircheneinweihung.
7) Deuteros: Θαυμαστοὶ οἱ μετεωρισμοί (Ps. 92 4b-5a) Weibliche Märtyrer.
8) Plagios Deuteros. Ὁ περιπατῶν ἐπὶ πτερύγων (Ps. 103.3c-4) Der Erzengel.

b) *Sonntagsmessen*

9) Protos· Σχολάσατε καὶ γνῶτε (Ps. 45·11-12a).
10) Deuteros. Οἱ πεποιθότες ἐπὶ κύριον (Ps. 124·1b-2a).
11) Keine Angabe der Tonart: Τὰ ῥήματα μου ἐνώτισαι (Ps. 5:2-3a) + Alleluia.
12) Tetartos. Ὅτι θεὸς μέγας κύριος (Ps. 95 3)
13) Plagios Protos: Ὁ θρόνος σου θεός (Ps. 44 7-8a)
14) Plagios Deuteros Ὁ θεός, τίς ὁμοιωθήσεται (Ps 82 2-3) + Alleluia
15) Keine Angabe der Tonart. Κεκράξομαι πρὸς τὸν θεόν (Ps. 56.3-4a) + Alleluia
16) Keine Angabe der Tonart: Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα (Ps. 94·1b-c).

Petropolitanus XLIV enthält die Lektionen vom Apostolos und dem Euangelion, daneben auch Alleluiarion- und Prokeimenonangaben, im letzten Fall werden *zwei* Stichoi angeführt, was wie oben erwähnt in der Alleluiarionsammlung nicht der Fall ist. Man muss infolgedessen entweder annehmen, dass hier nur ein Stichos vorgelegen hat, und zwar der in der Übersicht genannte, oder dass die Hs. etwa aus praktischen Gründen lediglich Stichos Nr 1 anführt.

Was die Texte betrifft, fällt es auf, dass das Wort δίκαιοι in dem originalen Psaltertext in Ps. 32·1b durch μάρτυρες, eine sehr handfeste Interpretation des Psalmenverses, ersetzt wird. Übrigens finden wir die Nrn. 4, 12 und 16 als bzw. A 48b, A 27b und A 50a (bzw. A 27a) in dem konstantinopolitanischen Zyklus wieder. Es liegt ferner eine Übereinstimmung der Tonarten in solchem Ausmasse vor, dass vielleicht von einer Melodienverwandtschaft die Rede sein könnte.[10] Im georgischen Lektionar begegnen wir wieder den Nrn 1 und 13 (und 12 und 16).

In modaler Hinsicht ist bemerkenswert, dass der Tritos und Barys in der Sammlung der Typen-Alleluiaria keine Verwendung finden und die Tonartenangaben in Verbindung mit dem 3., 7. und 8 Sonntag des oktoechischen Zyklus fehlen. An dem 3. und 7. Sonntag (Nr. 11 und 15) sollten wir konsequenterweise den Tritos und den Barys erwarten, da sie nicht vorhanden sind, dürfen wir nach unseren Beobachtungen aus den musikalischen Quellen des 12. Jh.s und den nicht-musikalischen des 9.-10. Jh.s entsprechend annehmen, dass die genannten Tonarten fehlen. (Das Nicht-Angeben der Tonart in Verbindung mit der Nr. 16 kann auf einen Zufall beruhen). Diese tonale Ähnlichkeit der Tradition im Petropolitanus XLIV mit der des konstantinopolitanischen Zyklus sei als weiterer Beleg für die melodische Verwandtschaft gewertet.

Die Einbeziehung der Alleluiarionsammlungen des Grossen Lektionars von Jerusalem und des Petropolitanus XLIV in unsere Untersuchungen ermöglicht, den Alleluiagesang im Prinzip noch weiter zurückzuverfolgen, als es Athen 788, Staurou 40 und Patmos 266 uns gestatteten. Wir dürfen so annehmen, dass der Alleluiagesang in Form eines Alleluias mit einem oder mehreren ausgewählten Psalmenversen im 6.-7 Jh. in der östlichen Kirche eine Realität gewesen ist. Obgleich diese Folgerung hauptsächlich für Jerusalem und Sinai Gültigkeit hat, liegt kein Grund vor zu glauben, die Situation in Konstantinopel sei anders gewesen. Über *die Melodien* lässt sich auf dieser Grundlage nichts besonderes sagen, nur so viel, dass eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Jerusalem- und Sinairepertoire einerseits und dem konstantinopolitanischen Zyklus andererseits im Bereich des Möglichen liegt

Im folgenden Paragraphen werden wir versuchen, in der Untersuchung über den Ursprung des Alleluiagesangs zeitlich noch weiter zurückzugelangen.

§ 4: *Genetische Betrachtungen.*

A. EIZENHÖFER sucht in seiner Abhandlung *Der Alleluiagesang vor dem Evangelium* (in *Ephemerides Liturgicae*, tom XLV (1931), S. 374 ff.) zu beweisen, dass Alleluia plus Vers, vor der Evangelienlektion gesungen, der letzte Rest eines Responsorialpsalms ist, d.h., dass der Vorsänger dieses Glied ursprünglich mit einem *Alléluia* einleitete, das von der Gemeinde wiederholt wurde, worauf der Vorsänger den ganzen biblischen Psalm sang, während die Gemeinde nach den einzelnen Versen das einleitende Alleluiasang wiederholte. EIZENHÖFER führt die

[10] Am deutlichsten bei A 27b, vgl. das altrömische Äquivalent, siehe Kap. XXII, § 7 wenn man trotz der fehlenden Tonartenangabe in Nr 6 Plagios Tetartos annimmt, herrscht eine gute Übereinstimmung mit A 50a derselbe Text tritt in A 27a im Tetartos auf dass Nr 4 im Plagios Protos mit A 48b im Plagios Deuteros gleichgestellt werden kann, geht daraus hervor dass Plagios Deuteros in dem byzantinischen Alleluiarionzyklus in mancher Beziehung als eine Transposition des Plagios Protos angesehen werden kann, siehe Kap. XX, § 3

Apostolischen Konstitutionen II, 57 an, denen zufolge das Volk mit dem Hypopsallieren von τὰ ἀκροστίχια an dem Psalmengesang zwischen den Bibellektionen teil zunehmen hat. Ferner zitiert er HIERONYMUS,[11] der bewusst weiter als der jüdische und biblische Brauch geht und Alleluia wie ἀκροστίχιον zu allen Psalmen verwendet HIERONYMUS berichtet weiter, dass man zu seiner Zeit in Bethlehem die Alleluiapsalmen zwischen den sonntäglichen Lektionen sang. Auf Grund der in *Liturgies Eastern and Western* von BRIGHTMAN vorgelegten Texte kommt EIZENHÖFER zuletzt zu dem auf die östlichen Liturgien zielenden Schluss „Somit steht bezüglich aller orientalischen Liturgien fest, dass zwischen den Lesungen, d h zwischen Epistel und Evangelium ein Responsorialpsalm gesungen wurde, bei dem das Alleluja den Kehrvers des Volkes bildete. Wenn auch die ganze Psalmodie nicht mehr erhalten ist, so doch noch einzelne Glieder mit den Wesensbestandteilen, die den Aufbau deutlich erkennen lassen".[12]

EIZENHÖFERS Ergebnisse mit Bezug auf den Alleluiagesang der Ostkirche stimmen mit den unsrigen in den vorhergehenden Paragraphen genau überein: in der griechischen Kirche zählen die Psalmenverse bzw der Psalmenvers, und nicht der Gesang des Wortes Alleluia, der Psalm ist das primäre Element, das Alleluia das sekundäre. Der Psalm - oder exakter formuliert die Verse des Psalms, die gesungen werden - sind entscheidend, denn gerade in diesen offenbart sich die Verknüpfung mit dem einen oder anderen Tag des Kirchenjahres.

In dieser Hinsicht bezeugt der konstantinopolitanische Zyklus selbst sein Alter; aus der in § 1 zu findenden Übersicht über die Verteilung der Sammlung auf die einzelnen Tage des Kirchenjahres geht hervor, dass lediglich den grossen alten Festtagen ein besonderes Alleluiarion zukommt. Es handelt sich hier in erster Linie um die ausgesprochenen Christus- und Mariafeste. Auch das Fest Johannes des Täufers gehört hierher. Von den Hierarchen werden nur die grossen mit einem besonderen Alleluiarion erwähnt: Johannes Chrysostomos, Basilios der Grosse und Gregor der Theologe. Von den Heiligen sind Kosmas und Damian und die 40 Märtyrer, von den Festen z. B. das uralte Hypsosisfest am 14 Sept. zu erwähnen. Andere wie z.B. so heilige Personen wie die Apostel, müssen sich mit einem gemeinsamen Alleluiarion begnügen. Die Sonntage ausserhalb der Pentekostarionzeit entnehmen natürlich ihre Alleluiaria dem oktoechischen Zyklus.

In seinem ungedruckten Artikel *The Byzantine Alleluiacycle* erwähnt OLIVER STRUNK besonders die Erdbebenverse, A 43, die in den musikalischen Quellen aus dem 12.-13 Jh. in überwiegendem Masse in Verbindung mit dem 26 Oktober auftreten (das Erdbeben unter Leo dem Isaurer), während sie zweifelsohne von Haus aus mit dem 26. Januar verknüpft waren (zum Gedenken des Erdbebens im Jahre 450)[13] - und A 59, dasjenige welches am 6. November zum Gedächtnis der brennenden Asche, die 472 auf Konstantinopel niederregnete vorgetragen wird,[14] und STRUNK stellt fest, dass die genannten Tage aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Zeit mit diesen Alleluiaria versehen wurden, in der man die besprochenen Ereignisse noch in frischer Erinnerung hatte, also Ende des 5 Jh.s. Er kommt zu folgendem Schluss „If our assumptions are correct, these provisions should belong to the end of the development, not to its beginning". Zur Zeit der Wende vom 5. zum 6. Jh. scheint der konstantinopolitanische Alleluiarionzyklus mit anderen Worten vollendet zu sein, neue Feste werden nicht in Betracht gezogen A 33 erweckt den Eindruck, mit dem Sonntag der Orthodoxie, der erst 843 eingeführt wurde, verknüpft zu sein Doch dies täuscht, denn das betreffende Alleluiarion steht deutlich in Verbindung mit dem Gedenken an die Propheten Moses, Aaron und Samuel, die *vor* 843 stets an diesem Sonntag gefeiert wurden.[15]

Ein anderes konservatives Zeichen ist, dass die griechischen Alleluiarionsammlungen ihre Texte ausschliesslich biblischen Psalmen und Cantica entnehmen In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich auf beachtenswerte Weise von der abendländischen Alleluiatradition

Wir stellen also auf Grund des liturgischen Platzes des konstantinopolitanischen Alleluiarionzyklus fest, dass er mit dem beginnenden 6. Jh abgeschlossen gewesen sein muss, nur bleibt zu beantworten übrig, in welcher Form er vorgelegen hat - als ein ganzer Responsorialpsalm oder als einzelne ausgewählte Psalmenverse mit besonders klaren auf die Tage und Ereignisse zielenden Andeutungen, mit denen die betreffenden Alleluiaria in Verbindung standen?

Der Gesang der Psalmen in der Messe selbst, in der Heiligen Liturgie, wird wohl der übrigen Verwendung der Heiligen Schrift gemäss ursprünglich eine Art *lectio continua* gewesen sein Als man später im Rahmen der Erweiterung des Kirchenjahres bestimmte Texte mit bestimmten Tagen und Ereignissen verknüpfen wollte, wählte man die Texte und Psalmen, die mehr oder weniger direkte Hinweise auf den Tag oder das Ereignis enthielten. Wenn man in dem griech. Officium zur ersten Stunde des Karfreitags den Psalm 21 wählte, so nur deshalb, weil der Psalm sich *als Ganzes* auf das Leiden Christi bezieht. Aber der Grund, warum man in dem Officium am Tage vor dem Epiphanienfest, dem 6. Jan., u a die Psalmen 22, 28, 41, 73, 76, 92 und 113 singt, besteht darin, dass die Worte „Wasser", „Bach", „Quelle", „Fluss" und „Meer" eine stichwortartige Verbindung zwischen den genannten Psalmen und dem Thema des folgenden Tages herstellen· Jesu Taufe im Flusse Jordan Zwar zeichnet sich das Officium u.a. dadurch aus, dass der *ganze Psalm* gesungen wird, aber das Auswählen beruht, wie oben dargelegt, auf dem meist nur auf dem durch einen Stichwort verknüpften Zusammenhang zwischen Psalm und Thema des Tages.

[11] Ebenda S. 378.
[12] Ebenda. S 379.
[13] *Staurou 40* S. 79 und 213.
[14] *Staurou 40*. S. 9
[15] Siehe MATEOS in der Einführung zur *Hs Staurou 40*, S. XII ff

Folgen wir nun EIZENHÖFER in seiner Theorie vom Alleluia mit zwei oder drei Psalmenversen als letztem Rest von dem ganzen Responsorialpsalms, müssen wir annehmen, dass man am Tag der Epiphanie ursprünglich den ganzen Psalm 28 gesungen hat - mit dem zwischen den von Vorsänger vorgetragenen Versen wiederholten Alleluia des Volkes. Dieser Psalm wurde genau wie der im Stundengebet, 3. Stunde am vorausgehenden Tag auf Grund seiner Worte „Die Stimme des Herrn gehet über den Wassern" ausgewählt. Später hat man dann - so müssen wir es uns wohl vorstellen - den Psalm dermassen verkürzt, dass er nur noch aus den Versen 1b, 1d, 2b und dem besonders wichtigen Vers 3 bestand, der die gerade erwähnten Worte enthält und A 35 entspricht.

Es können zahlreiche Verhältnisse dieser radikalen Beschneidung eines ganzen Responsorialpsalms zugrunde liegen: (1) Der Umfang der Messe wuchs und neue Glieder traten hinzu, so dass ein Beschneiden der ursprünglichen Glieder aus praktischen Gründen erforderlich wurde. (2) Der musikalische Vortrag des Psalms kann mit der Zeit eine so breite und ausgedehnte Form angenommen haben, dass eine Vereinfachung am Platze war; eventuel hängt eine derartige Entwicklung damit zusammen, dass der Vortrag dieser Teile nach und nach Aufgabe einer mehr berufsmässigen Sängergruppe wurde, etwa im 6. Jh., vgl. WERNER, usw.[16]

Die mittelbaren Zeugnisse, auf die wir uns im vorhergehenden bezogen, in erster Linie das Grosse Lektionar aus Jerusalem und Petropolitanus XLIV, beweisen, dass der verkürzte Psalmengesang im 6. Jh. wahrscheinlich eine Realität war, also zu jener Zeit, wo der konstantinopolitanische Alleluiarionzyklus abgeschlossen vorlag. Dies berechtigt uns zu der Annahme, dass der verkürzte Psalmengesang gleichzeitig auch in dem konstantinopolitanischen Zyklus existierte.

Diese Folgerung interessiert u.a. aus musikalischen Gesichtspunkten, denn der verkürzte Psalmengesang und der damit verknüpfte verhältnismässig knappe Text werden zu einer breiten Form des musikalischen Vortrags verleitet haben, besonders, wenn eine berufsmässige Sängergruppe zur gleichen Zeit Einfluss zu gewinnen begann.

Welche Melodien sang man nun im 6. Jh.? - Diese Frage zu beantworten, sind wir auf der in diesem Kapitel gegebenen Grundlage nicht imstande. Die indirekten Zeugnisse - besonders diejenigen aus Patmos 266 und Staurou 40 - gaben Anlass zu unserer vorsichtig geäusserten Vermutung, dass man im 8.-9. Jh. im grossen und ganzen dieselben Melodien wie im 12.-13. Jh. gesungen habe, aber weiter zurück wagen wir nicht zu gehen. In Kap. XXII werden wir, durch einen Vergleich der byzantinischen Alleluiarionmelodien mit ihren abendländischen Äquivalenten, besonders den altrömischen, sowohl auf Grund einer musikalischen als auch einer liturgiegeschichtlichen Überlegung, noch weiter zurückzugelangen versuchen.

§ 5: *Die abendländische Alleluiatradition*

Über die Einführung des Alleluia als Bestandteil der Messe in den abendländischen Riten herrscht in der Wissenschaft grosse Uneinigkeit, und es liegt nicht im Rahmen vorliegender Arbeit, zu dieser Frage eigentliche Stellung zu nehmen; auf der anderen Seite bleibt mir nicht erspart, das Problem kurz zu berühren, so wie es im Lichte der Ergebnisse erscheint, die wir im vorhergehenden Paragraphen hinsichtlich des Alleluiagesangs der Ostkirche dargelegt haben.

In seiner wichtigen Abhandlung *Gregory the Great's Letter on the Alleluia* (in *Annales Musicologiques*, tome II, Paris 1954, S. 7 ff.) behandelt EGON WELLESZ eine Reihe von Problemen in Verbindung mit dem abendländischen Alleluiagesang. Der Angelpunkt des Problems ist folgender: Bischof Johannes von Syrakus bezichtigte den Papst durch die Einführung des Alleluiagesangs in der Messe in der Zeit ausserhalb der Periode von Ostern bis Pfingsten Konstantinopel nachzunahmen. Zunächst kommen wir jedenfalls zu dem wichtigen Schluss, dass der Alleluiagesang in Konstantinopel im Jahre 598 üblich war, eine bedeutungsvolle Ergänzung unserer vorhergehenden Ergebnisse.

Die Wissenschaftler sind sich darüber uneinig, ob man in der Antwort des Papsts Gregor an den Bischof Johannes lesen soll: „Nam ut alleluia hic non diceretur" usw. oder „Nam ut alleluia hic diceretur", also mit oder ohne das Wort „non", siehe WELLESZ, ibd. Ein Forscher wie WILLI APEL tritt für die Lesart mit „non" ein, wodurch sich folgendes Bild der Entstehungsgeschichte des abendländischen Alleluiagesangs ergibt.[17]

(1) Vor Papst Damasus war der Alleluiagesang in Rom im ganzen Kirchenjahr gebräuchlich.
(2) Papst Damasus schafft diesen Brauch auf Anraten Hieronymus' und in Übereinstimmung mit jerusalemitischer Praxis ab, vielleicht mit Ausnahme des Ostertages, vgl. die Aufschlüsse hierüber von SOZOMENOS (um 450): Alleluia wurde in Rom nur einmal im Jahr und zwar am Ostertag gesungen.
(3) In den nun folgenden Jahren findet der Alleluiagesang auch in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten immer grössere Verwendung.
(4) Gregor der Grosse erweitert den Alleluiagesang, so dass er das ganze Kirchenjahr mit Ausnahme der Fastenzeit umfasst.

Als Vertreter der Lesart ohne „non" können wir WELLESZ selbst nennen:[18]

(1) Seit Papst Damasus wird die römische Liturgie aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt, und der Alleluiagesang nach jerusalemitischen Vorbild eingeführt, zuerst in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten, später auch ausserhalb dieser Periode, jedoch mit Ausnahme der Fastenzeit.

[16] *The Sacred Bridge* 1959, S. 139.
[17] *Gregorian Chant* 1958, S. 376-77.
[18] Siehe ebenda, insbesondere 23 ff.

(2) Gregor der Grosse beschneidet („amputavimus") diesen Brauch durch Einbeziehung der Septuagesimazeit in die Fastenzeit, also in die alleluialose Periode.

Ohne eigentlich in diese Diskussion eintreten zu wollen, spricht meines Erachtens das meiste zugunsten der Interpretation WELLESZ', nicht zuletzt wenn man an das im § 3 besprochene jerusalemitische Lektionar denkt; dieses Lektionar darf nämlich als Beweis dafür angesehen werden, dass man in alter Zeit in Jerusalem wirklich Alleluia sang, eine Tatsache, welche die Auslegung APELS praktisch ausschliesst. Ferner besteht die Möglichkeit, die liturgische Abhängigkeit Roms von Jerusalem hinsichtlich des Alleluiagesangs nachzuweisen, siehe Kap. XXII, § 10.

In der abendländischen Alleluiaüberlieferung kommt dieses liturgische Glied in den ältesten Textantiphonalen zum Ausdruck in dem Worte Alleluia plus einem Vers. Trotzdem besteht zwischen Ost und West ein wesentlicher Unterschied. Die abendländische Tradition in den ältesten Hss. weist ausser Psalmenversen auch Verse vom Typ *Vidimus stellam, Pascha nostrum* und *Dies sanctificatus* auf, d.h. Zitate nicht aus dem Psalter, sondern aus anderen biblischen Schriften oder nicht-biblischen Quellen, ein Umstand, der eine Deutung zumindest der angeführten Alleluiaverse als letzten Rest eines ganzen Responsorialpsalms nicht gestattet.[19]

Auf der anderen Seite darf nicht ausser acht gelassen werden, dass die älteste gregorianische Alleluiasammlung sich in überwiegendem Masse Psaltertexten bedient. Dasselbe gilt vom ambrosianischen[20] und dem mozarabischen Repertoire.[21] Charakteristisch für diese Sammlungen ist u. a., dass sie anscheinend auch in der Fastenzeit *Laudes* (so wird das Glied in der mozarabischen Liturgie genannt) hatten, sogar mit mehreren Versen, zwei weitere Eigenschaften, die an den konstantinopolitanischen Zyklus erinnern.[22] In der sogenannten altrömischen Tradition herrscht eine ähnliche altertümliche Neigung vor. Nur wenige Texte entstammen nicht dem Psalter, und einige haben zwei Verse.[23] Hinzu kommt, dass wir in Verbindung mit den besonderen Vespergottesdiensten in der Osteroktave sechs griechische Alleluiaverse und am Freitag derselben Oktave einen griech. Alleluiavers in der Messe finden. Diese insgesamt sieben griech. Alleluiaverse der altrömischen Überlieferung haben Äquivalente in dem konstantinopolitanischen Zyklus, und zwar A 1, A 15a, A 21, A 27a (oder A 50a), A 27b, A 39 und A 52 (dazu einen dem konstantinopolitanischen Zyklus fremden Vers). Die liturgiegeschichtlichen und musikalischen Probleme des Verhältnisses der altrömischen Tradition zum konstantinopolitanischen Alleluiarionzyklus werde ich in Kap. XXII aufgreifen.

Überhaupt wird in Kap. XXII die Frage der Beziehungen zwischen dem Alleluiagesang der Ost- und dem der Westkirche erörtert werden. Doch schon auf der gegenwärtigen Grundlage können wir die Frage aufwerfen, die diese Abhandlung nicht beantworten, sondern nur verschärfen möchte: Wenn der Alleluiagesang des Ostens dem Gottesdienst des Westens einverleibt wurde, ist anzunehmen, dass diese Übernahme Spuren hinterlassen hat. Alles deutet darauf hin, dass dem *Vers* in den östlichen Riten die entscheidende Bedeutung zukam, während man weniger auf das Singen des Wortes Alleluia bedacht war. In bezug auf den Alleluiagesang der Westkirche vertreten die Wissenschaftler den entgegengesetzten Standpunkt: Das Singen des Verses sei weniger wichtig als das des Wortes Alleluia gewesen. Auf Grund einer musikalischen Argumentation, zu der wir im folgenden Kapitel zurückkehren werden, hat man nachgewiesen, dass der *Vers* in seinem musikalischen Aufbau von der zum Worte *Alleluia* einschl. seines Jubilus gehörenden Melodie abhängig ist. Dass diese Beweisführung in zahlreichen Fällen überzeugend richtig ist, rüttelt nicht an der Tatsache, dass der melodische Stoff vieler der vermutlich ältesten Alleluiaverse sich offenbar von dem melodischen Stoff der entsprechenden Alleluiamelodien unterscheidet,[24] eine Eigenart, die die Annahme der Selbständigkeit des *Verses* in der sicher ältesten Alleluiatradition stützt. Meine Frage ist nun die, ob man nicht bei dem Versuch, die melodische Struktur des Verses einseitig auf Grund der Alleluiamelodie zu erklären, bewusst oder unbewusst die selbständigen Eigenschaften des Verses, die den Zusammenhang mit dem östlichen Alleluiagesang eventuell beleuchten könnten, übersehen hat? Wenn die Überlieferung des Ostens auf irgendeine Art Norm für die der Westkirche war und sich in ihr Spuren hinterlassen hat, so werden diese Spuren in erster Linie im *Vers* zu finden sein. Aber hiermit haben wir schon den Rahmen dieses Kapitels überschritten.

[19] Siehe WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, I[3], S. 93-94, vgl. APEL, ebenda, S. 378.
[20] Vgl. SUÑOLS Ausgabe *Antiphonale Missarum juxta sanctae ecclesiae mediolanensis* 1935, besonders die Übersicht S. 648.
[21] Siehe LOUIS BROUS Behandlung des Alleluiarepertoires im Leon-Antifonarium (*L'Alleluia dans la liturgie mozarabe* in *Anuario Musical* (VI) 1951, S. 3 ff., insbesondere S. 23-26).
[22] Siehe BROU, ebenda, S. 40-43.
[23] Siehe R. SNOW bei APEL, ebenda, S. 497.
[24] Siehe APEL, ebenda, S. 391-92.

Kapitel IV Rahmen und Struktur

§ 1· *Die Einleitung*

Der liturgische Rahmen der Alleluiarionmelodien wurde bereits in Kap. I, § 3 besprochen. Ausser den Alleluiarionmelodien selbst trägt der Psaltes ein einleitendes 'Αλληλούϊα, ψαλμὸς τῷ δαβίδ, und der Diakon den Ruf Πρόσχωμεν vor, und vor der Alleluiarionmelodie wird ein *Alleluia* gesungen; wer dies tut, wird nicht gesagt, aber die klassischen Quellen weisen auf den Psaltes hin, so wie wir es nachstehend in § 2 sehen werden. Nach dem Alleluiarion, d.h. dem Alleluiavers, singt das Volk ein *Alleluia*.

Die musikalischen Quellen gewähren nur äusserst knappe Aufschlüsse über den musikalischen Rahmen des Alleluiarions. In Athen 2458 begegnen wir einer kurzen, fast syllabischen Melodie zu den Anfangsworten 'Αλληλούϊα, ψαλμὸς τῷ δαβίδ eingeleitet mit der Rubrik μετὰ τὸν ἀπόστολον λέγει ὁ μονοφωνάρις. Wer dieser μονοφωνάρις ist, und worin seine Aufgaben im übrigen bestehen, ist nicht ganz klar, er vertritt ja hier den Psaltes und ist an und für sich das äussere Zeugnis von dem Erlöschen des Psaltikonstils.[1] Der Ruf des Diakons ist nirgendwo vertont vorzufinden.

In Athen 2458 folgen danach eine Reihe von vermutlich alternativen Melodien zum Worte Alleluia, einzelne mit Komponistennamen versehen (fol. 147v-148r).

Nach der eigentlichen Alleluiarionsammlung in Athen 2458 steht folgende Rubrik, deren letztes und wichtigstes Wort leider nicht zu deuten ist: καὶ εὐθὺς τὸ ἀλληλούϊα παρὰ τοῦ .... Man würde hier λαοῦ vermuten, wenn nicht die drei folgenden alternativen Alleluiamelodien in demselben reich melismatischen Stil wie der übrige in diesem Zusammenhang vermittelte melodische Stoff vorlägen, also aller Wahrscheinlichkeit nach Melodien, die das Volk nicht sang.

In der italo-griech. Hs., Vat. gr. 1606 (vgl. Kap. II, § 3), finden wir unten auf einer Versoseite, fol. 179v, zwischen dem Schluss der *Gonyklisie* und dem letzten Kontakion Προστασία ἄμαχε, die Musik zu der Einleitung 'Αλληλούϊα, ψαλμὸς τῷ δαβίδ in einer sehr schönen melismatischen Form in deutlichem Psaltikonstil, also in dem Stil, den man, da der *Psaltes* diese Introduktion singt, erwarten durfte.

Die Melodie aus der Hs. Vat. gr. 1606 wird in Beisp. 2 gegeben. In Übereinstimmung mit der Interpunktion im Text ist sie in 13 Abschnitte eingeteilt (die Abschnittseinteilung zwischen 8 und 9 ist jedoch meine eigene; die Interpunktion fehlt an dieser Stelle). Der einleitende Ruf *Alleluia, ein Psalm Davids* wird zwei Male wiedergegeben, (1) in Abschnitt 1-4, (2) in einer reich melismatischen Form in Abschnitt 5-13.

In Abschn. 1 ist der Kernton *G*, in Abschn. 2 steigt die Melodie zur Quinte *d* und wird in einer ausführlichen, stufenweisen Bewegung in deutlichem langen Alleluiarionstil auf *F* hinuntergeführt (siehe Ashb. 64, fol. 200r, Zeile 4 von unten), in Abschn. 3 bewegt sich die Melodie auf *G* zurück, und zwar durch ein Steigen zum *c* mit einer für den Psaltikonstil typischen Sequenzbewegung, in der die beiden in der Neumation identischen Elemente im Verhältnis zueinander um eine Stufe verschoben sind (s. z.B. Beisp. 47-51). Abschn. 4 stellt eine kleine Abrundung der Melodie dar.

Beisp. 2
Vat. gr. 1606,
fol. 179v

[1] Μονοφωνάρις scheint in Athen 2458 ein gewöhnlicher Solosänger zu sein, der nicht nur die psalmodischen Glieder zwischen den Lektionen sang.

In den Abschnitten 5-13 ist der 5. eine erweiterte Ausgabe des 1.; Abschn. 6 erinnert an eine typische Psaltikonausgabe der Intonationsmelodie im Tetartos, s. Beisp. 79c.

Das dritte Alleluia, Abschn. 7-8, steigt in eine hohe Lage und kreist um den Ton *d*. Abschn. 8 ähnelt insbesondere einer festen Phrase, die in der langen Ouranismakadenz auf *G* enthalten ist (*die Phrase R*, siehe Beisp. 16). Abschn. 9 wird von der Bewegung *defeded* beherrscht, die mit fast denselben rhytmischen und dynamischen Nuancen wiederholt wird und die auf *c* endet. Abschn. 10 wirkt wie eine erweiterte Ausgabe von Abschn. 6, während Abschn. 11 den Eindruck einer gedrängten Form des Abschnittes 3 erweckt.

Abschn. 12 wiederholt den Schluss von Abschn. 11, und 13 führt die Melodie von *G* über *d* mit einem DG-ausgang zu der Finalis *c*. Sowohl in den Abschn. 1-4 als auch 5-13 finden wir wiederholt den Stützkonsonanten *v*.

Man kann die Melodie in Beisp. 2 als ein Ganzes auffassen oder als zwei alternative Einleitungen zum Alleluiarion (die Abschn. 1-4 bzw. 5-13), von welchen die erste dann eine schlichte und die letzte eine feierliche Form vertreten würde. Die Verwandtschaft mit dem Psaltikonstil ist - wie oben erwiesen - auffallend deutlich.

§ 2· *Die Alleluiamelodien.*

Vor dem Alleluiarion selbst wird ein Alleluia gesungen. Bereits im letzten Paragraphen nannten wir mehrere Melodien dieses Typs aus der Hs. Athen 2458. In den klassischen Psaltika finden wir in gewissen Hss. eine Sammlung von sechs Alleluiamelodien, eine für jede der in der Alleluiarionsammlung vertretenen Tonarten, Protos, Deuteros, Tetartos, Plagios Protos, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos.

In den klassischen Psaltika liegt diese Sammlung in zwei Ausgaben vor: einer verhältnismässig kurzen und einfachen, die die ursprüngliche zu sein scheint (in Patmos 221, Sinai 1280 und Paris 397), und einer sehr „blühenden" Form, die durch ein spätes Gepräge gekennzeichnet ist (Ashb. 64 und Vat. gr. 1562).

Hier wollen wir uns auf die kurze und vermutlich älteste Version konzentrieren, und von den oben angeführten Hss. sehen wir in diesem Zusammenhang von der Ausgabe in Paris 397 ab, wo diese Melodien so mit Fehlern überhäuft sind, dass man kaum einen Sinn in ihnen finden kann. In Beisp. 3 werden die Alleluiamelodien auf Grund der Hs. Patmos 221 wiedergegeben, die jedoch mit Bezug auf den Protos mit Sinai 1280 ergänzt werden (der Anfang des Protos der Alleluiarionsammlung fehlt in der Patmos-Hs., vgl. Kap. II, § 2).

Die Melodien in den Patmos- und Sinai-Hss. sind übrigens im grossen und ganzen identisch; lediglich im Plagios Deuteros sind derart grosse Unterschiede zwischen ihnen festzustellen, dass ich es angebracht fand, beide vorzulegen.

Die knappe Überlieferung der zum Worte Alleluia gehörenden Melodien unterstreicht, dass der Vers, das Alleluiarion selbst, in der byzantinischen Alleluiarionsammlung das entscheidende Element ist, dasselbe Ergebnis also, zu dem wir in Kap. III auf Grund der Liturgiegeschichte kamen.

In der Praxis werden diese Alleluiamelodien so bekannt gewesen sein, dass es nicht nötig war, sie in allen Hss. aufzuzeichnen. Ferner ist beachtenswert, dass diese Melodien, soweit sie im Psaltikon niedergeschrieben sind, aller Wahrscheinlichkeit nach vom Psaltes gesungen wurden; uns ist kein Zeugnis vermittelt, dass dieses einleitende Alleluia vom Volk oder Chor wiederholt wurde. Ganz im Gegenteil kann man mit guten Gründen annehmen, dass das Alleluia des Volkes verschieden von dem einleitenden Alleluia gewesen ist.

Heinrich Husmann hat im Rahmen zahlreicher wichtiger Studien der gregorianischen, ambrosianischen und altspanischen (mozarabischen) Alleluiaformen in scharfsinnigen Analysen die komplizierten Zusammenhänge in neues Licht gestellt, die zwischen den Melodien zum Worte *Alleluia* einerseits und andererseits der Verlängerung dieser Melodien auf dem Endvokal -a in den sogenannten Jubili *und* den Melodien zu den Versen bestehen.[2]

Husmann zieht daraus den überzeugenden Schluss, dass die Melodien zum Worte Alleluia, eventuell einschliesslich eines kleinen „Auslaufsmelismas", die ursprünglichen Elemente darstellen, die erst später mit den *Jubilusmelismen* erweitert wurden, welche - mehr oder weniger von den Alleluiamelodien abhängig - aus Variationen, Erweiterungen und Verdoppelungen oder ganz einfach aus Eingliederungen ganz neuen melodischen Stoffes bestehen. Entscheidend für den melodischen Aufbau des *Verses* ist eine raffinierte Variationstechnik, die *sowohl* die Melodien zum Worte Alleluia mit oder ohne Auslaufsmelisma, *als auch* die Jubilusmelismen als Ausgangspunkte benutzen.

Dementsprechend versucht Husmann, vorsichtig zu einer annähernden Bestimmung des Ur-Alleluias zu gelangen, das aus einer steigenden Bewegung zur Quinte zu bestehen scheint (wie z.B. im All. *Dies sanctificatus*), welche wiederum eine Weiterentwicklung einfacherer Formen, d.h. steigender Bewegungen zur Terz oder Sekunde ist.

Blicken wir auf die Alleluiamelodien in Beisp. 3, sehen wir, dass die Form im Plagios Protos dem Husmannschen Ur-Alleluia am nächsten steht, eine Verwandtschaft, auf die wir in einem Vergleich zwischen den byzan-

[2] *Das Alleluia Multifarie und die vorgregorianische Stufe des Sequenzengesanges* (In der *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 17-23).
Alleluia, Vers und Sequenz (in *Annales Musicologiques*, Tome IV, Paris 1956, S. 19-53).
Iustus ut palma (in *Revue Belge de Musicologie*, X, Bruxelles 1956, S. 112-28).
Die Alleluia und Sequenzen der Mater-Gruppe (im *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr*, Graz-Köln 1958, S. 276-84).
Zum Grossaufbau der Ambrosianischen Alleluia (in *Anuario Musical* XII, Barcelona 1957, S. 17-33).
Alleluia, Sequenz und Prosa im altspanischen Choral (in *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61, S. 407-15).
Siehe ferner Apel, ebenda, S. 383-92, und B. Stäblein in seinem Artikel über das Alleluia in M.G.G.

Beisp. 3

Protos
Sinai 1280,
fol. 35r

'Α-να-νε-α-νές 'Αλ-λη——λού-ϊ-α

Deuteros
Patmos 221,
fol. 28v

'Αλ-λη——λού-ϊ-α

Tetartos
Patmos 221,
fol. 35v

'Αλ-λη-λού——ϊ-α

Plagios Protos
Patmos 221,
fol. 44v

'Αλ-λη-λού-ϊ-α

Plagios Deuteros
Patmos 221,
fol. 49r

Νε-έ-α-νες 'Αλ——λη——λού-ϊ-α

Plagios Deuteros
Sinai 1280,
fol. 63r

'Αλ——λη——λού——ϊ-α

Plagios Tetartos
Patmos 221,
fol. 53r

Νε-ά-γι-ε 'Αλ—λη——λού—ϊ-α

tinischen und den griechischsprachigen altrömischen Alleluiaversen in Kap. XXII näher eingehen werden. Von den übrigen Melodien stellen der Protos und der Tetartos eine steigende Bewegung zur Septime und der Deuteros zur Oktave dar, während der Plagios Deuteros und der Plagios Tetartos sich im Verhältnis zu den Husmannschen Ergebnissen nur schwierig klassifizieren lassen.

Von der Husmannschen Schlussfolgerung ausgehend, dass u. a. die Alleluiamelodie (ohne Jubilus, aber mit oder ohne Auslaufsmelisma) für die *Melodie des Verses* Vorlage ist, erscheint es angemessen zu untersuchen, ob sich zwischen den byzantinischen Alleluiamelodien in Beisp. 3 und den Alleluiarionmelodien ähnliche Zusammenhänge nachweisen lassen.

a) *Der Protos*

In den Protosmelodien der Alleluiarionsammlung stossen wir oft auf das Initialmotiv *(D)aGa*, (s. z. B. Beisp. 24), aber nie auf die Kombination *DEFGaGa*, und obgleich besonders die intermodale Mollkadenz auf *a* (s. Kap. X, § 2) und die intermodale Stufenkadenz auf *a* (s. Kap. XI, § 3) sich als erweiterte Ausgabe des Restes der Alleluiamelodie auf *Gabcbaa* deuten liessen, muss die Schlussfolgerung doch wohl die sein, dass die Alleluiamelodien im Protos nichts mit den Alleluiarionmelodien im Protos zu tun haben.

b) *Der Deuteros*

Die Alleluiamelodie im Deuteros beginnt mit einem gewöhnlichen Initialmotiv in dieser Tonart. In der Alleluiarionsammlung finden wir es u. a. in der Form *DGab*, aber hier mit einer ihm eigenen Silbenverteilung, z. B. in A 15a:1

DG ab
'Ε-πὶ σοί

die nicht an die Form in der Alleluiamelodie erinnert, siehe ferner Beisp. 121. Eine Zeile wie A 15a:1 (Beisp. 148) kann im grossen und ganzen als eine erweiterte Version der Alleluiamelodie angesehen werden, aber besonders ausgeprägt ist die Ähnlichkeit nicht.

In Beisp. 148 werden wir ein Zeugnis einer möglichen Ähnlichkeit zwischen dieser Alleluiamelodie und dem Alleluia zu dem ins Lateinische transkribierten Alleluiavers, *Epy si kyrie* in der altrömischen Hs. Vat. lat. 5319 finden.

c) *Der Tetartos.*

Die Alleluiamelodie im Tetartos wird mit dem bekannten Initialmotiv *G-d* eingeleitet, in dem die Bewegung *G-d* selbst immer die letzte unbetonte Silbe vor der betonten trägt, siehe Beisp. 23. Die ganze Melodie könnte an das Initialmotiv *G-d* und das *e-c*-Motiv (siehe Kap. XV, § 2) im Anfang des A 32b. 1 erinnern

G G-d dcde d c
Πλη -σθη ——σό——με—θα

aber die Ähnlichkeit ist ebenso wenig wie im Protos und Deuteros so klar, wie man es im Falle einer echten Verbindung dieser beiden Phrasen hätte erwarten dürfen.

Möglicherweise ist auch hier eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dieser Alleluiamelodie und dem Alleluia zu *Oty theos megas* in Vat. lat. 5319 vorhanden, siehe Beispiel 147.

d) *Der Plagios Protos*

Die Alleluiamelodie im Plagios Protos weist viele Ähnlichkeiten mit dem Initialmotiv *CDEFG* auf (in A 39a. 1 auf 'Ο κύ(ριος), in A 39a·3 auf ἐνεδύ(σατο), in A 39b: 1 auf ἐστερέ(ωσεν), siehe Beisp. 146).

In diesem Fall ist die Ähnlichkeit zwischen der Alleluiamelodie und dem Anfang des Alleluias zu *O kirios evasilepsen* in Vat. lat. 5319 sowie dem Anfang des Alleluias in der ganzen *Dies sanctificatus*-Gruppe in gregorianischem Gesang, s. weiter Kap. XXII, § 6, deutlich zu erkennen.

e) *Der Plagios Deuteros.*

Zwei Formen des Plagios Deuteros werden in Beisp. 3 angeführt, von welchen diejenige in Patmos 221 auf *D* ausgeht, während Sinai 1218 eine etwas längere Form enthält, die auf *E* endet. Diese letzte Finalis ist die passendste in dieser Tonart, und vielleicht nicht ohne Grund kann man die Form in Patmos 221, allein weil sie auf *D* endet, als fehlerhaft bezeichnen. Die Version in Sinai 1280 verursacht aber auch Schwierigkeiten, und zwar, weil sie den sehr seltenen Ton *C* berührt, der zwar im Sticherarion in dieser Tonart, aber überhaupt nicht in den Alleluiarionmelodien vorkommt. Der Alleluiarionsammlung fehlen in der Tonart Plagios Deuteros die Phrasen und Formeln, die den angeführten Alleluiamelodien unmittelbar gleichen.

f) *Der Plagios Tetartos*

Die Alleluiamelodie im Plagios Tetartos der Hs. Patmos 221 bereitet einiges Kopfzerbrechen. Wohl endet sie auf dem zu erwartenden *G*, aber mitten in der Melodie finden wir die Synagma-Gruppe (s. auch Kap. XV, § 6) auf ('Αλ)λη —, die auf *F* endet und von dem Quintenschritt hinauf zum *c* gefolgt ist, eine Kombination, die für den Tritos und den Barys charakteristisch, für den Plagios Tetartos aber selten ist. In Sinai 1280 endet die Synagma-Gruppe auf dem für die Tonart natürlicheren *G*, aber dafür geht die Melodie dann überraschenderweise auf *a* aus. Abgesehen von dem einleitenden Initialmotiv *GFG* (s. Kap. XVI, § 6 (a)) und der abschliessenden Ouranismaformel auf *G* (nur in Patmos 221), die dem Schluss der für die Tonart charakteristischen langen Ouranismakadenz auf *G* (s. Beispiel 13) gleicht, erinnert nichts an den musikalischen Stil der Alleluiarionmelodien im Plagios Tetartos.

Zusammenfassend können wir daher feststellen, dass dann und wann gewisse äussere Eigenarten zu verzeichnen sind, welche die Alleluiamelodie mit dem musikalischen Stil der entsprechenden Alleluiarionmelodien gemeinsam haben, dass diese Übereinstimmungen aber meist nichts anderes und mehr sind, als man von Melodien in derselben Tonart erwarten kann, es treten gewissermassen keine prägnanten Ähnlichkeiten auf, die die Beheimatung der Melodien in *derselben musikalischen Gattung* beweisen könnten. Die einzige Ausnahme macht vielleicht das Verhältnis zwischen der Alleluiamelodie und den Alleluiarionmelodien im Plagios Protos. Andererseits ist das verbindende Glied, das Initialmotiv *CDEFG*, sowohl im Alleluiarionstil als auch im Sticherarion so sehr bekannt, dass diese Ähnlichkeit illusorisch wird.

Die Husmannschen Folgerungen über das Verhältnis zwischen Alleluia und Vers im gregorianischen und ambrosianischen Gesang scheinen mit anderen Worten für das entsprechende Verhältnis in byzantinischer Musik keine Gültigkeit zu besitzen. Dieses Ergebnis muss auch auf dem Hintergrund des entscheidenden Unterschieds zwischen der musikalischen Struktur der abendländischen Alleluiaversmelodien und der byzantinischen Alleluiarionmelodien gesehen werden. Die abendländischen Melodien kennzeichnet wie oben erwähnt eine komplizierte Variations- und Paraphrasierungstechnik, d. h. ein sehr „rezeptiver" musikalischer Stil, während die byzantinischen Alleluiarionmelodien, wie wir es in Kap. XVIII näher begründen werden, wie auch manche andere responsoriale Musik (Kontakia, Gradualemelodien usw.) *centonisierte* Melodien sind, i.e. ein strenger musikalischer Stil, der einem bestimmten festgelegten Muster folgt, das keine Variation irgendeiner Art gestattet. Es ist ferner für das Wesen der echten responsorialen Musik bezeichnend, dass das melodische Responsum, in diesem Fall das Alleluia, in seiner Form einfacher ist als der in der Regel melismatisch gestaltete Vers und dass das melodische Responsum und der Vers sich aus ganz verschiedenem melodischen Material zusammensetzen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, offenbart sich die byzantinische Form als die im Verhältnis zur abendländischen echtere responsoriale Form, in welcher letzteren der Gegensatz zwischen Alleluia und Vers oft nur von ästhetischer und vortragstechnischer Art ist, indem das Responsum und der Vers aus demselben melodischen Stoff bestehen und durch denselben Jubilus miteinander verknüpft sind. Der Wechselgesang zwischen dem Vorsänger und dem Chor ist der letzte responsoriale Rest, aber er ist nur von äusserer Art, denn sie singen ja dasselbe, das ist möglicherweise ein Zeugnis dafür, dass die abendländische Form jünger als die byzantinische ist.[3]

Bei der Anwendung der Husmannschen Folgerung auf das byzantinische Material müssen wir jedoch einen Vorbehalt machen. Husmann stellte fest, dass sich die Verse ausser aus Elementen der Alleluiamelodien auch aus Elementen der *Jubilusmelismen* zusammensetzen. Ob etwas Ähnliches auch bei den byzantinischen Alleluiaversen der Fall ist, wissen wir aus dem einfachen Grunde nicht, weil wir auf byzantinischem Gebiet keine Jubilusmelismen kennen. Das kann möglicherweise darauf zurückgeführt werden, dass sie nur nicht überliefert sind. Theoretisch wäre es ja durchaus denkbar, dass sie still-

[3] Siehe E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962. S. 226 ff.

vorausgesetzt werden. Es ist allgemein bekannt, dass die Jubilusmelismen in den abendländischen Quellen sehr oft nicht ganz ausgeschrieben werden, sondern eben nur stillschweigend hinzuzusetzen sind Es ist aber wohl eine widersinnige Annahme, dass etwas Ähnliches für die byzantinischen Alleluiaverse der Fall sein sollte, da man gegebenenfalls doch zumindest mit der Feststellung von Spuren von Jubilusmelismen zu rechnen hat. Ob sich eventuell derartige Anzeichen in den byzantinischen Hss. finden lassen, werden wir unten in § 4 näher erörtern

Eine Eigentümlichkeit der responsorialen Form ist bekanntlich, dass der Vorsänger einleitungsweise den Refrain singt, den der Chor und das Volk dann wiederholen. Danach trägt der Vorsänger den Vers vor, dem sich das Volk oder der Chor mit dem Singen des Refrains anschliessen. Auf Grund der byzantinischen Hss. dürfen wir wie gesagt annehmen, dass der Psaltes die Alleluiamelodien in Beisp. 3 sang, aber wir haben kein Zeugnis dafür, dass das Volk diesen Refrain *vor* dem Vers wiederholte. Wir wissen nur, dass das Volk oder der Chor ein Alleluia *nach* dem Vers sangen, und ob dieses Alleluia mit dem vom Psaltes angestimmten identisch war, entzieht sich gleichfalls unserer Kenntnis. Abgesehen von dem Plagios Deuteros und dem Plagios Tetartos sind die Melodien in Beispiel 3 jedoch so schlicht und leicht, dass es durchaus möglich ist, dass sie vom Volk oder Chor gesungen wurden

Einen Hinweis auf das Alleluia des Volkes erhalten wir in Athen 788 (einem Typikon aus dem Euergetide-Kloster in Konstantinopel), aus dem hervorgeht, dass man insgesamt nur drei Alleluia verwendet, eines zum Protos und Plagios Protos, eines zum Deuteros und Plagios Deuteros und eines zum Tetartos und Plagios Tetartos.[4] Diese Auskunft schliesst wohl kaum die Theorie aus, dass man an anderen Orten ein Alleluia zu jeder Tonart gehabt habe, also den Melodien in Beisp. 3 entsprechend.[5] Ein Alleluia in echtem Psaltikonstil liegt im Refrain des Beerdigungskontakions 'Ὡς ἀγαπητά in Ashb. 64, fol. 178v, Zeile 2-4 von unten vor, das sich mit seiner reichen Melismatik weit von den schlichten Melodien in Beisp. 3 entfernt.[6] Der Vergleich spricht für die Auffassung, dass die Melodien in Beisp. 3 wirklich die Alleluiamelodien des Volkes oder des Chores sind

§ 3. *Die fehlenden Schlusswörter.*

Eigenartig bei den Alleluiarionmelodien ist die Tatsache, dass das letzte Wort oder die letzte Wortgruppe in jedem Stichos fehlt, z.B. in A 1:

A 1a· Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν θεοῦ
ποίησιν δὲ χειρῶν αὐτοῦ ἀναγγέλλει [τὸ στερέωμα]

A 1b: Ἡμέρα τῇ ἡμέρα
ἐρεύγεται ρῆμα καὶ νὺξ νυκτί [ἀναγγέλλει γνῶσιν]

wo die ausgelassenen und im Zusammenhang unentbehrlichen Wörter in eckige Klammern gesetzt sind Høeg nimmt an, dass diese Wörter in einer einfachen, refrainartigen melodischen Formel vom Chor oder Volk gesungen wurden,[7] während Jammers auf die Praxis des heutigen Vortragens des römischen Alleluiaverses verweist, hier singt der Chor die letzten Wörter[8] in einer Melodie, die - wie Husmann bewies - oft nur die mit einem anderen Text versehene Alleluiamelodie plus Jubilus ist

Da die Quellen hier wiederum schweigen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Dass das Volk, d. h. die Gemeinde, die fehlenden Wörter gesungen habe, scheint von vornherein ein unrealistischer Gedanke zu sein, da dies eine eingehende Kenntnis des Textes voraussetzt, die man gerade beim Volk nicht erwarten durfte Eine Lösung dieses Problems liegt vielleicht in der Annahme, dass es der *Chor der Psaltai* war, der die fehlenden Wörter sang, die dann im Asmatikonstil vorgetragen wurden, der Mischung beider Stilarten entsprechend, die wir z. B. in den Stichologien zur Weihnacht und zum Epiphanienfest finden, vgl. Kap. I, § 5. Das setzt voraus, dass es eine besondere Sammlung von Melodien gab, die zu „den letzten Wörtern" der Alleluiarionmelodien gehörten; vielleicht wurden sie nie aufgezeichnet, vielleicht bestanden sie - um eine abendländische Analogie zu benutzen - aus etwas, das an das mit neuem Text versehene Alleluia mit oder ohne Jubilus erinnern könnte. Wir werden später in Kap. XXII bei dem Vergleich mit den „griechischen" Alleluiaversen der altrömischen Tradition auf dieses Problem eingehen, aber es soll vorausgeschickt werden, dass wir auch hier keinen Anhaltspunkt für diese Theorie zu finden vermeinen

Was die Melodien zu „den letzten Wörtern" betrifft, müssen wir uns also auf Vermutungen beschränken. Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass „die letzten Wörter" nicht in jedem Fall ausgelassen sind, so z.B. nicht im A 24a. Dasselbe gilt z.B. von dem in Ashb. 64 enthaltenen A 24b, das mit πυρὸς (fol. 215r, Zeile 3-4) schliesst, und es ist einleuchtend, dass die kalophonische Alleluiariontradition nicht fehlende Wörter voraussetzt, in der Regel sind die Texte dieser Tradition stark be-

[4] Siehe *Dmitrievskij I*, S. 610 Τὸ δὲ παρὰ τοῦ λαοῦ ψάλλομεν ἀλληλούϊα εἰς τὸν α΄ ἦχον καὶ πλ. α΄. ἴσως. ὁμοίως καὶ εἰς τὸν β΄ καὶ εἰς τὸν πλ. β΄ ὁμοίως καὶ εἰς τὸν δ΄ καὶ πλ. δ΄

[5] In Athen 2458 begegnen wir, wie oben in § 1 erwähnt, Melodien zum Alleluia sowohl vor als auch nach dem Vers, Strunk bemerkt in seiner ungedruckten Abhandlung *The Byzantine Alleluia Cycle*, dass eine der Melodien zum Alleluia nach dem Vers überschrieben ist ἕτερον παλαιόν (fol. 161r), und dass diese Melodie eine erweiterte Ausgabe eines Alleluias in derselben Tonart (Plagios Tetartos) vor dem Vers darstellt (fol. 147v), der Verfasser macht darauf aufmerksam, dass dieses in der abendländischen Praxis im äusseren Sinne dem Verhältnis zwischen dem einleitenden Alleluia + Jubilus vor dem Vers und dem Alleluia mit *Melodiae* nach demselben entspricht (siehe z B. Husmann, *Zum Grossaufbau*), andererseits ist der Abstand zwischen den Melodienformen sowie der liturgischen Praxis in Athen 2458 und den klassischen Formen so gross, dass der Wert dieser Beobachtung höchst zweifelhaft wird

[6] Das Alleluia in Ashb. 64 schlägt Wellesz als Refrain der geraden Oikoi der Akathistoshymne (s. *The Akathistos Hymn*, S. XVII und die Transkriptionen) vor das Alleluia entspricht den Phrasen R AK a Q N L in der Übersicht über die lange Ouranismakadenz auf *G*, s. Beisp. 16.

[7] Die Introduktion zum Ashb. 64, S 18.

[8] Jammers, ebenda. S. 231

schnitten, z.B. besteht A 1, wie in Kap. II, § 6-7, sowie Beisp. 1 erwähnt nur aus der Melodie zum Text Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν θεοῦ, ein Zeugnis von der wachsenden Bedeutung der Musik auf Kosten des Textes Sogar dort, wo der ganze klassische Text in der kalophonischen Überlieferung wiedergegeben wird, hat man die fehlenden Wörter mitgenommen.[9] Und wenn die Hs. Vat. gr. 1562 ein einheitliches Alleluiarion im langen Alleluiarionstil darbietet ('Ο τρώγων μου τὴν σάρκα), das deutlich als Proshomoia zu bekannten Melodien (A 2a und A 3a), s. Kap. II, § 4, zu erkennen ist, sind *alle* Wörter in der Melodie mitgenommen, und es fehlen keine

Wenn es mit anderen Worten eine Praxis gab, die vorschrieb, dass z.B. ein Chor von Psaltai die fehlenden Schlusswörter zu jedem Stichos eines Alleluiarions zu singen hatte, so begann sie jedenfalls schon Ende des 14. Jahrhunderts an Einfluss zu verlieren, und es erhebt sich die Frage, ob die Alleluiarionmelodien, so wie sie in den Hss. aus dem 12.-14. Jh überliefert sind, nicht schon in einer derartig degenerierten Form vorkommen, so dass die fehlenden Schlusswörter zu dieser Zeit möglicherweise überhaupt nicht mehr gesungen wurden

§ 4· *Ansätze zu Jubili?*

Ein Jubilus im gregorianischen Gesang ist bekanntlich die wortlose Verlängerung (a) der Melodie der letzten Silbe im einleitenden Alleluia sowie in den meisten Fällen (b) der letzten Silbe im Schlusswort des Verses. In diesem Sinne kann in byzantinischer Musik von Jubili anscheinend nicht unmittelbar die Rede sein, insofern die genannte Verlängerung nicht in den Alleluiamelodien vorkommt und die Melodie der Schlusswörter praktisch nicht überliefert ist, siehe oben § 3

Es sei doch darauf aufmerksam gemacht, dass man vorwiegend in den ältesten Hss., z.B. in Patmos 221, wortlose Schlussverlängerungen der einzelnen Stichoi, i.e. der letzten Silbe der angenommenen vorletzten Wortgruppe findet. Das ist eine allgemeine Eigenart im Deuteros, Plagios Deuteros und im Plagios Tetartos, wo die Verlängerung mitunter länger ist als der mit Text versehene Teil der abschliessenden Zeile, s. Beisp. 74, 76 und 78 Im Deuteros und Plagios Deuteros besteht die Verlängerung aus melodischen Elementen, die in diesem Stil sonst fast ganz unbekannt sind; im Plagios Tetartos besteht sie aus einer im voraus bekannten Medialkadenz (der plagierenden Ouranismakadenz, s. Kap. IX, § 3). Da es aber wie gesagt um eine Verlängerung der letzten Silbe der *vorletzten* Wortgruppe geht, handelt es sich nicht um eine direkte Analogie zum Jubilus im gregorianischen Gesang.

Da die wortlosen Verlängerungen in alten Hss. vorkommen, werden sie wahrscheinlich einen alten Brauch widerspiegeln. Auf der anderen Seite wird man eine derartige Verlängerung der letzten Silbe der angenommenen vorletzten Wortgruppe als einen grossen Zwischenraum zwischen der angenommenen vorletzten und der letzten Wortgruppe empfunden haben. Zwar ist uns etwas Ähnliches aus dem gregorianischen Alleluiagesang, z.B. auf *cedrus* in *Justus ut palma*, bekannt, aber dies ist vermutlich eine späte, von dem repetitiven abendländischen Alleluiastil[10] geprägte Eigenart, also ein Analogon, das für die byzantinische Form kaum gültig sein dürfte

Das Problem der wortlosen Verlängerungen der byzantinischen Melodien lässt sich kaum entwirren, und ich werde nur eine mögliche Lösung desselben andeuten Wenn ich oben den Ausdruck „die *angenommene* vorletzte Wortgruppe" brauchte, so tat ich dies natürlich unter der Voraussetzung, dass man die *letzte* Wortgruppe *auch* sang, obgleich die Musik wie oben erwähnt nicht überliefert ist, aber auch deshalb, weil, wie oben in § 3 angedeutet, die letzte Wortgruppe in der Zeitspanne, aus der unsere Hss. stammen, möglicherweise gar nicht gesungen wurden Auf diese Weise kann die angenommene vorletzte Wortgruppe in der Tat die letzte sein, und die Verlängerung der letzten Silbe in Wirklichkeit irgendwie einem Jubilus im abendländischen Sinne entsprechen

§ 5· *Die innere Struktur*

(a) *Die Einteilung in Zeilen·*

Ein Alleluiarion besteht aus 2-3 Stichoi, und jeder Stichos ist in 2-10 Zeilen aufgeteilt, wo die letzte Zeile mit einer für die jeweilige Tonart charakteristischen Finalkadenz endet. Die übrigen Zeilen enden mit dem sogenannten DG-Ausgang, siehe Kap. II, § 7, wobei die Zeileneinteilung sehr deutlich hervortritt, z.B. A 42a

A 42a:1: Σῶσον με ὁ θεόγγογγος

A 42a 2 ὅτι εἰσήλθοσαν ὕδατα ἕως ψυχῆς μουγγουγγου

A 42a·3: ἐνεπάγην εἰς ἰλὺν βυθοῦ καὶ οὐκ ἔστιν ὑπόστασιγγιγγιν

A 42a·4· ἦλθον εἰς τὰ βάθη τῆς θαλάσσης καὶ καταιγίς

womit wir gleichzeitig ein neues Einteilungsprinzip einführen A 42a 1 ist die erste Zeile des ersten Stichos vom Alleluiarion Nr 42 usw

(b) *Die Struktur der Zeile*

Die einzelne Zeile hat eine Finalkadenz oder eine Medialkadenz mit DG-Ausgang, im folgenden Zeilenkadenz genannt. Die Zeile kann aus insgesamt drei Gliedern bestehen:

1) einem Initialglied
2) einem Medialglied
3) einem Kadenzglied

Von diesen dreien ist das Kadenzglied unentbehrlich, und eine Zeile lässt sich daher bis auf das Kadenzglied verkürzen, z.B A 38a·1, s. Beisp 65. Üblicher ist, dass sich die Zeile aus allen drei Gliedern zusammensetzt, z.B.

	Initialglied	Medialglied	Kadenzglied
A 1a:1:	Οἱ οὐρανοὶ	διηγοῦνται	δόξαν θεοῦ
A 1a:2:	ποίησιν	δὲ χειρῶν αὐτοῦ	ἀναγγέλλει

[9] Siehe Athen 2458, fol. 155r (A 41a), usw

[10] Siehe Apel, ebenda. S 368 und 391

vgl Beisp. 1, oder aus einem Initial- und einem Kadenzglied wie z.B. in A 40a.1 oder aus einem Medial- und einem Kadenzglied, siehe z.B. A 15b 3.

(c) *Die Kadenzen*

Unter dem Begriff Kadenzen der Alleluiariontradition versteht man die fast unveränderte Gruppe von melismatischen Phrasen, die jede Zeile abschliesst. In der systematischen Analyse unten in den Kap. VII-XII werden sie in folgende zwei Gruppen aufgeteilt·

1) *Die Zeilenkadenzen*

a) Die langen Ouranismakadenzen (insges 3), Kap. VII.
b) Die kurzen Ouranismakadenzen (insges. 4), Kap. VIII.
c) Die abgeleiteten Ouranismakadenzen (insges. 3), Kap. IX
d) Die intermodalen Kadenzen (insges. 3), Kap. X
e) Die Stufenkadenzen (insges. 4), Kap. XI.

Insgesamt 17 verschiedene Zeilenkadenzen.

2) *Die Finalkadenzen*

Eine für jede Tonart, d.h. insgesamt 6, siehe Kap. XII

Nachstehend folgt eine Übersicht über das Vorkommen der verschiedenen Kadenzen in den 6 Tonarten. Die Übersicht beruht auf der Hs. Vat gr. 345 - mit folgenden Vorbehalten und Bemerkungen: (1) Im Protos sind beide Formen von A 13a:1 mitgerechnet (teils eine Var. der Ouranismakadenz auf *a*, teils die intermodale Ouranismakadenz (melismatische Form) auf *a*); (2) A 19b·2 ist als lange Ouranismakadenz auf *G* verzeichnet (Vat. gr. 345 bringt irrtümlicherweise an diesem Ort eine Finalkadenz), (3) A 30a:3 ist angeführt als Finalkadenz (Vat gr hat fälschlich die intermodale Stufenkadenz); (4) A 36b ist in Vat. gr 345 vergessen und aus Γ. γ. III ergänzt.

A Die Zeilenkadenzen:	Prot.	Deut.	Tetart.	Pl. Pr.	Pl Dt.	Pl. Tet.	
1) Die lange Ouranismakadenz auf *E*		11					11
2) Die lange Ouranismakadenz auf *G*		2				20	22
3) Die lange Ouranismakadenz auf *D*				14			14
4) Die intermodale Ouranismakadenz	1		9	2	10		22
5) Do., melismatische Form	2		6				8
6) Die seltene Ouranismakadenz	4						4
7) Varianten der Ouranismakadenz auf *a*	2						2
8) Die Ouranismakadenz auf *b* (Deuteros)		10					10
9) Die Ouranismakadenz auf *b* (Tetartos)			11				11
10) Die plagierende Ouranismakadenz auf *G*			4			6	10
11) Die intermodale Durkadenz	14		13	4	1	15	47
12) Die intermodale Mollkadenz	6		16	3	6		31
13) Die Halbtonformelkadenz				6	1		7
14) Die *F-G*-Kadenz		7			7	4	18
15) Die *E-F*-Kadenz	2						2
16) Die intermodale Stufenkadenz	15		2	2	2		21
17) Die *a-b*-Kadenz		11					11
B. Die Finalkadenzen·	26	20	30	14	12	22	124
Insgesamt	72	61	91	45	39	67	375

In allen Ouranismakadenzen stehen *Ouranismata* und Varianten dieser Formel unmittelbar vor dem DG-Ausgang.[11] Die intermodalen Kadenzen zeichnen sich - wie der Ausdruck schon andeutet - durch ihr Vorkommen in mehreren Tonarten aus. Die Abgrenzung lässt sich jedoch nicht so sehr scharf durchführen, da die intermodale Ouranismakadenz und die intermodale Stufenkadenz in die Ouranisma- bzw. in die Stufenkadenzen eingefügt sind Bezeichnend für die Stufenkadenzen ist, dass der Schluss vor dem DG-Ausgang die Melodie von dem vorausgehenden Ruhepunkt aus um eine Stufe erhöht, beispielsweise in der *F-G*-Kadenz also von *F* nach *G*.

Die Finalkadenzen sind ein besonderes Kennzeichen des Alleluiarionstils, eine eingehendere Analyse wird zeigen, dass sie sich in insgesamt 3 Typen einteilen lassen, die sich lediglich durch ihre *Schlussphrasen* unterscheiden.

(d) *Medialglieder*

Das Medialglied kann aus Formeln und bzw Motiven bestehen. Unter einer *Formel* verstehe ich eine besondere melodische Einheit, die von ihren Umgebungen genau abgegrenzt in ihrer einfachen Form ein Ganzes bildet und sogar in der Zusammensetzung mit anderen Formeln und Motiven stets den ihr charakteristischen Kern bewahrt. Als das *Motiv* bezeichne ich ein melodisches Element kleineren Umfanges als das der Formel; es ist weitaus flexibler in seiner Form, und es wird mitunter allein stehen können; aber sein besonderes Merkmal ist, dass es sich eng mit einer Formel verbindet. Im Vergleich mit

[11] Über Ouranisma, siehe Koukouzeles' Ison-Gedicht, vgl. *L'Ant mel.*, S. 179

abendländischem Gesang ähnlichen Charakters setzt die byzantinische Musik sich aus viel kleineren Bestandteilen zusammen,[12] siehe Kap. XVIII

Im Alleluiarionstil begegnet in erster Linie die Anastamaformel in ihren verschiedenen Gestalten, s. Kap. XIII, sowie mehrere Formeln, insgesamt 6, die das gemeinsam haben, dass sie eine Halbtonstufe andeuten; sie werden daher Halbtonformeln genannt, s. Kap. XIV Ausserdem kommen zahlreiche für den Stil weniger charakteristische Formeln und Motive vor, s Kap. XV

(e) *Initialglieder.*

Das Initialglied baut sich aus einem oder mehreren Initialmotiven auf, die mitunter die Eigenschaften der Formel, in überwiegendem Masse jedoch die des Motivs aufweisen, das heisst es verbindet sich als Introduktion mit der ersten Formel oder dem ersten Motiv des Medialgliedes, s. Kap. XVI.

(f) *Der DG-Ausgang.*

Die meisten Zeilenkadenzen des Alleluiarionrepertoires begegnen uns wieder in der Prokeimenontradition sowie in der Sammlung der Hypakoai und der Kontakia, doch mit dem Vorbehalt, dass der *Schluss* der Zeilenkadenz in letzterer Sammlung von dem in den Alleluiarion- und Prokeimenontraditionen verschieden ist

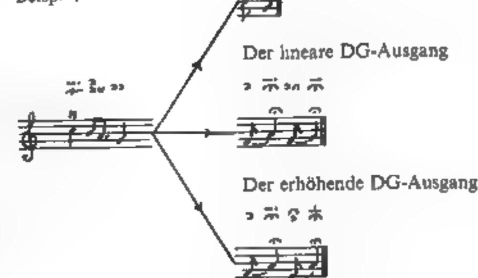
Ausgehend von zwei der gewöhnlichsten Ouranismakadenzen, lässt sich dieser Unterschied veranschaulichen In Beisp. 4 bewegt sich das Ouranisma durch die Töne *cbaG* und in Beisp. 5 durch *aGFF*, und bis zum Ouranisma - dasselbe einbezogen - ist die Kadenz Gemeingut für den ganzen kurzen Psaltikonstil. Erst nach dem Ouranisma trennen sich die verschiedenen Gattungen und Traditionen. Nach dem Ouranisma auf *G* und nach allen anderen Kadenzen, die vor der abschliessenden DG-Endung auf *G* ausgehen, setzen die Kontakion- und Hypakoëmelodien mit der für sie charakteristischen *b-G*-Endung fort (in Beisp. 4 die kontakarische Endung genannt), somit in derselben Lage wie der Schlusston der vorausgehenden Ouranismaformel. In Beisp. 4 werden die Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien mit entweder dem linearen DG-Ausgang (*F-a F-G*) oder dem erhöhenden DG-Ausgang (*F-a E-a*), s. des weiteren Kap II, § 7, fortgeführt.

In Beisp. 5 vertieft die kontakarische *F-D*-Endung die Melodie um eine Stufe im Verhältnis zum Schlusston der vorangehenden Ouranismaformel, während wir bei den Alleluiarion- und den Prokeimenonmelodien wiederum den linearen und den erhöhenden DG-Ausgang vorfinden, vgl. oben

Die Funktion des DG-Ausgangs besteht vermutlich nur in einer abschliessenden Ausschmückung der Kadenz, und es ist fraglich, ob er je für etwas anderes gehalten wurde. Teils wird er oft ausgelassen und stillschweigend vorausgesetzt, teils kommt es häufig vor - natürlich nur in Verbindung mit dem erhöhenden DG-Ausgang - dass sich die Medialsignatur oder die Medialintonation sowie die Initialneume in der folgenden Zeile nicht auf

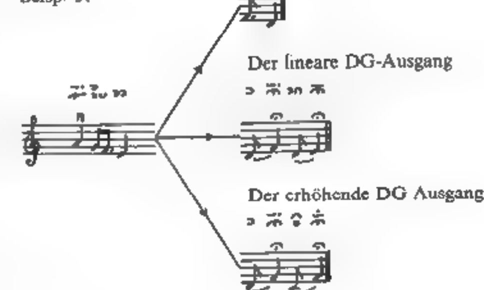
Die kontakarische Endung

Beisp. 4



Die kontakarische Endung

Beisp. 5:



den Ton beziehen, zu dem der erhöhende DG-Ausgang die Melodie hinaufgeführt hat, sondern auf den Schlusston vor dem genannten DG-Ausgang, siehe Kap. II, § 7 (A 1a:1 in Sinai 1280)

In tonaler Hinsicht interessiert der erhöhende DG-Ausgang deswegen, weil er den Quartensprung in allen erdenklichen Lagen bringt, z.B. *(E) D-F C-F*, *(F) E-G D-G*, *(G) F-a E-a* und *(a) G-b F-b*, wo besonders der letzte Quartenschritt schwierig ist, wenn man nicht ein *b♭* oder ein *F♯* einschiebt.

Ausser dem Psaltikon weist das *Asmatikon* den DG-Ausgang auf In der Koinonikonmelodie Τοῦ δείπνου σου im Plagios Tetartos steht nach dem Kadenzton *G* der DG-Ausgang *F-a a-b*, möglicherweise „a standardized preparation for choral or congregational interpolations and refrains".[13]

[12] Vgl. Levy in der Analyse von Τοῦ δείπνου σου in *A Hymn for Thursday in Holy Week* (*Journ. of the Am. Mus. Soc* Bd. XVI, Nr. 2 (1963), S. 127 ff.)
[12] "... but the melodic units in these Byzantine mosaic-chants tend to be smaller than in the West" (S 155).
[13] Levy, ebenda, S. 132, die Melodie wird wiedergegeben ebenda, S. 133-34

Kapitel V Tonale Probleme des Sticherarions

§ 1 *Allgemeine Einleitung*

Das vorliegende Kapitel enthält eine kurzgefasste Übersicht über die tonalen Probleme des Sticherarions und zum Teil auch des Hirmologions in der Form (1) eines Überblickes über die bisherigen Ergebnisse der Forschung in bezug auf die Anbringung der Halbtöne und (2) eines Versuches, diese Ergebnisse zu werten sowie (3) einiger ergänzender Untersuchungen und Vergleiche.

Die Melodien der byzantinischen Musik verteilen sich auf acht Tonarten, vier *authentische* und vier *plagale*, die - von Einzelheiten abgesehen - der 1. bzw. 3., 5. und 7. Tonart sowie der 2., 4., 6. und 8. Tonart des gregorianischen Gesanges entsprechen. Am Anfang jeder Melodie steht die Tonartenangabe mit den üblichen, als Zahlen benutzten griech. Buchstaben Alpha, Beta, Gamma und Delta, die die Bezeichnungen Protos, Deuteros, Tritos und Tetartos ersetzen. Die plagalen Tonarten werden angegeben von der Zahl mit vorausgehendem πλ(άγιος), für den Plagios Protos beispielsweise wird [illegible] geschrieben. Eine Ausnahme macht der Plagios Tritos, der *Barys* (eigentlich *tief*) genannt wird, verkürzt βαρ(ύς), geschrieben [illegible]. In der mediobyzantinischen Notation sind diese Tonartenangaben mit einer bzw. mehreren Neumen versehen, so z.B. Alpha im Protos mit dem Doppelapostrophos ([illegible]) oder mit demselben plus einer Oxeia mit Hypselé ([illegible]).

Lange blieb der Sinn dieser sogenannten Martyriai oder Signaturen unbekannt. Nach tiefgründigen Untersuchungen gelang es dann aber H. J. W. TILLYARD, dieses Problem zu lösen, und seine Ergebnisse bilden im grossen und ganzen das Fundament des grössten Teiles der heutigen Forschungsarbeit. Diese ganze Entwicklung der Forschung und ihre gewonnenen Resultate werden im folgenden als bekannt vorausgesetzt.[1] Auf Grund der *Papadike*, dem mittelalterlichen Grundlehrbuch der Musik, sowie eingehender melodischer Analysen war OLIVER STRUNK im Jahre 1942 imstande, TILLYARDS Ergebnisse in überzeugender Weise zu unterbauen; er fügte jedoch eine kleine Berichtigung hinzu. [illegible] und [illegible] seien zu deuten als *G* bzw. *d* und nicht etwa als *C* und *G*, diese Ergebnisse finden nach und nach allgemeine Zustimmung.[2] 1945 konnte STRUNK ferner feststellen, dass die Neume bzw. die Neumen, mit denen wie oben erwähnt die Tonartenangabe versehen ist, dem Schlusston bzw. den Schlusstönen der die Signatur vertretenden Intonationsmelodie entsprechen, sowie dass den verschiedenen Endungen der Intonationsmelodien bestimmte Initialmotive im folgenden entsprechen.[3] Auch diese Resultate und ihre Problematik werden im Nachstehenden als dem Leser vertraut vorausgesetzt.

Eine Signatur oder eine Intonation gibt so den Anfangston einer Melodie an. Als Medialsignatur oder -intonation drinnen in einer Melodie angebracht, zeigt sie die Lage der Melodie an diesem bestimmten Punkte des melodischen Verlaufes an. Die Medialsignatur oder -intonation lässt sich also gewissermassen als eine Art *Kontrolle* bei der Transkription von Melodien verwenden. Über die Funktion der Medialsignaturen und -intonationen folgt eine eingehendere Diskussion im nächsten Kapitel.[4]

Jede Tonart zeichnet sich aus durch eine Reihe von Formeln und Motiven, besonders Initial- und Kadenzformeln. Ferner sind zahlreiche Formeln und Motive in mehreren oder allen Tonarten zu finden. Bei einiger Kenntnis der byzantinischen Melodien ist es somit in der Regel verhältnismässig leicht, die Tonart einer bestimmten Melodie festzustellen. Schwierig ist dagegen, die Melodien im Deuteros von denen im Plagios Deuteros zu unterscheiden. Es mutet in diesem Zusammenhang eigenartig an, dass immer noch keine systematische Behandlung von Sticherarion- und Hirmologionmelodien vorgenommen worden ist, um die den einzelnen Tonarten charakteristischen Formeln und Motive sowie die Prinzipien der melodischen Strukturierung der einzelnen Tonarten zu bestimmen, s. des weiteren Kap. XVIII, § 1.

Die theoretischen Anfangstöne der authentischen und plagalen Tonarten lassen sich in Übereinstimmung mit den Angaben der Papadike und den bisherigen Forschungsergebnissen als zwei eine Quinte auseinanderliegende, steigende Tonreihen beschreiben.

[1] Siehe TILLYARD, *Signatures and Cadences of the Byzantine Modes* (*Annual of the British School at Athens*, Bd. XXV (1923-25), *Handbook*, *Sept. Tr.*, S. XXIV-XXVI, CARSTEN HØEG in der Einführung zur Faksimileausgabe von Iberon 470 (M.M.B., Bd. II, 1936), S. 16-17, WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*² 1961, S. 300-303, und nicht zuletzt JØRGEN RAASTEDS Abhandlung *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*.

[2] *The Tonal System of Byzantine Music* (*The Musical Quarterly* XXVIII (1942), S. 190-204, wir werden unten zu dieser Arbeit zurückkehren.

[3] *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes* (*The Musical Quarterly* XXXI (1945), S. 339-55).

[4] Die Intonationsmelodien und ihre Verbindung mit den folgenden Initialmotiven können ausser in der unter Anm. 3 zitierten Abhandlung STRUNKS, auch in WELLESZ, *A History* ..., App. IV, S. 411-15 studiert werden. Eine vorzügliche Einführung in die Funktion der Medialsignaturen gibt HØEG in der Introduktion zur Faksimileausgabe von Ashb. 64 (M.M.B., Bd. IV, 1956), S. 30-34.

Der Tetartos:	[illegible] = *d*	Der Plagios Tetartos:	[illegible] = *G*
Der Tritos:	[illegible] = *c*	Der Barys:	[illegible] = *F*
Der Deuteros:	[illegible] = *b*	Der Plagios Deuteros	[illegible] = *E*
Der Protos:	[illegible] = *a*	Der Plagios Protos:	[illegible] = *D*

D.h., dass wir den theoretischen Anfangston der plagalen eine Quinte unter dem der entsprechenden authentischen Tonart finden. Wir dürfen also erwarten, dass die Melodien der plagalen Tonarten eine bedeutend tiefere Lage als die Melodien der entsprechenden authentischen hatten. Untersuchen wir jedoch die Ambitus der Melodien in den einzelnen Tonarten, kommen wir zu folgendem Ergebnis:

Der Tetartos: *G-g*	Der Plagios Tetartos: *D-f*
Der Tritos: *E-f*	Der Barys: *C-d*
Der Deuteros: *D-e*	Der Plagios Deuteros *C-d*
Der Protos: *C-d*	Der Plagios Protos: *A-c*

Die Übersicht beruht auf Sticherarionmelodien und berücksichtigt nur die landläufigsten Formen. Bei ungewöhnlichen Transpositionen lässt sich der Ambitus bedeutend vergrössern.

Wie man sieht, liegen die plagalen Tonarten nur einen einzelnen Ton oder eine Terz unter den entsprechenden authentischen, und die Ambitus der plagalen Tonarten scheinen etwas grösser als die der authentischen zu sein. In bezug auf die Lage ist so in der Praxis anscheinend kein grösserer Unterschied zwischen den authentischen und den plagalen Tonarten. Diese Tatsache in Verbindung mit noch anderen Dingen hat TILLYARD dazu bewogen, die Theorie aufzustellen, dass die plagalen Tonarten - der Barys ausgenommen - in die Lage der authentischen hinaufgesetzt seien.[5] Eine nähere Erläuterung dieser Theorie und der Konsequenzen, die TILLYARD aus ihr ziehen zu können glaubt, folgt unten in § 3.

Nach dieser allgemeinen Einleitung wollen wir zu einer Untersuchung der bisherigen Ergebnisse der Wissenschaft in bezug auf die Stellung der Halbtonstufen schreiten, weil eine Klarheit in diesem Punkte für unsere folgenden Untersuchungen der Tonalität im Psaltikon und besonders in den Alleluiarionmelodien von grösster Bedeutung ist. Die Untersuchung wird in einer Behandlung der Ergebnisse bestehen, zu denen WELLESZ (§ 2), TILLYARD (§ 3), LORENZO TARDO (§ 4) und STRUNK (§ 5) gekommen sind. Diese Behandlung wird durch eine Untersuchung der tonalen Probleme im Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos (§ 6) und durch eine Konklusion (§ 7) erweitert.

§ 2: WELLESZ.

In seiner Einleitung zu *Sept. Tr.* sagt WELLESZ, dass die Handschriften und die Theoretiker keine Anweisung bezüglich des Vorsetzens des *b♭* geben, aber auf rein musikalischer Grundlage stellt er fest: „Nur dort, wo der Tritonus *h-f* mittelbar oder unmittelbar vermieden werden sollte, wo im I. und III. Ton die Wendung *a-h-a* den kürzeren Weg *a-b-a* nahelegte, ist ein ♭ gesetzt".[6] Im Einklang mit diesem setzt WELLESZ in seinen Transkriptionen *b♭* bei offenem oder verdecktem Tritonus.[7]

Für WELLESZ ist sein musikalisches Empfinden also entscheidend, und soweit ich beurteilen kann, ist er dazu berechtigt, bei offenem Tritonus im Protos, Tritos, Plagios Protos und Barys ein *b♭* zu setzen. Ich denke hier in erster Linie an das *b♭* der in Anmerkung 7 besprochenen Baryskadenz auf *F* und des häufig vorkommenden Motivs *EFab♭a*, die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme wird unten aus § 5 deutlich hervorgehen.[8]

Was sich von der Auffassung WELLESZ' diskutieren lässt, möchte ich in zwei Punkten zusammenfassen: (1) An gewissen Stellen, wo WELLESZ in Übereinstimmung mit seinen oben erwähnten Prinzipien *b♭* setzt, sollte ein offener oder verdeckter Tritonus stehen bleiben, da zuweilen eine bestimmte musikalisch-ästhetische Wirkung mit ihm verknüpft scheint. Im Protos, Plagios Protos und Barys begegnet uns oft ein kleines Motiv bestehend aus Duo Kentemata verbunden mit einer Petasté oder einer Oxeia *bc*, mit nachfolgendem *a* und einer betonten Silbe auf *bc*, s. Kap. XXI, § 6. Wo dieses Motiv unmittelbar nach einer Modulation nach *F* kommt, z.B. in Gestalt der genannten Baryskadenz, die allem Anschein nach *b♭* enthält, entsteht ein scharfer Kontrast zwischen dem *b♭*, das meist durch die Modulation nach *F* hervorgerufen wird, und dem *b♮* das dem *bca*-Motiv angehört. Mitunter ergibt sich daraus ein offener oder verdeckter Tritonus, der stehen bleiben sollte. In Beispiel 6-7 sind zwei Beispiele von diesem zu finden; in Beisp. 7 wird der offene Tritonus dadurch vermieden, dass die unbetonte Silbe δ(ψούμενος) ein dazwischenliegendes *a* hat, aber in Beisp. 6, wo der Text unmittelbar nach der Baryskadenz mit einer betonten Silbe beginnt, stossen wir auf einen offenen Tritonus. Es berechtigt uns nämlich nichts zu der Annahme eines *b♭* in dem *bca*-Motiv, das immer ein deutliches *b♮* zu haben scheint,[9] und noch weniger eines *F♯* im vorhergehenden, da es sich um eine eindeutige *F*-Kadenz handelt. Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu beobachten, dass der offene Tritonus mit einer grossen Unterbrechung des Textes zusammenfällt, die einem neuen Anfang im folgenden entspricht, sowie dass in Th. Gr. 181 die Medialsignatur [illegible] = *a* zwischen *F* und *b♮* steht. Wenn man davon ausgeht, dass die Signatur eine *gesungene* Intonation ver-

[5] Siehe insbesondere *Twenty Canons*, S. 3-4, und *Pent. Tr.*, S. XII-XV.
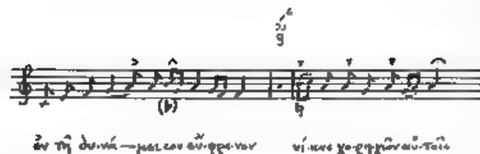
[6] Ebenda, S. XXX, und Anm. 1 ebd.

[7] Bei offenem Tritonus z.B. in *Sept. Tr.*, Hymne 1, auf εὐσεβῶς κύριε (S. 4), und bei verdecktem Tritonus ebd. auf ἐν Ἐφέσῳ, auf καταξίωσον und λυσιτελῶς (S. 3-4). WELLESZ hat ferner ein Beispiel der Situation, wo *ab♭a* naheliegender zu sein scheint, und zwar ebd., Hymne 42, dessen Initialmotiv mit dem bekannten gregorianischen Initium *Dab♭a* verglichen wird (S. 5). Des weiteren setzt WELLESZ *b♭* in Verbindung mit der häufig auftretenden Baryskadenz, die nach *F* moduliert, wonach sie also *ab♭GaGFF* klingt (S. Hymne 1 auf τοὺς αὐταδέλφους ἀθλητάς (S. 3)).
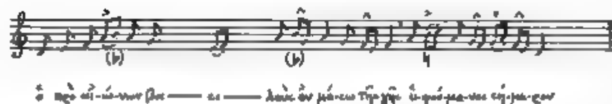
[8] Dagegen bin ich nicht ganz davon überzeugt, dass WELLESZ in der Annahme von *b♭* in der Einleitung zu Hymne 42, vgl. Anm. 7, recht hat, da dieses *b♭* ja nicht gesetzt wird, um einen Tritonus zu vermeiden, und die gregorianische Parallele ist bekanntlich fragwürdig, s. ferner § 7.

[9] In seiner Transkription der Stelle in Beisp. 7 braucht WELLESZ auch *b♮* (s. *Sept. Tr.*, Hymne 52 (S. 59), dagegen *b♭* an der entsprechenden Stelle in Beisp. 6 (Hymne 2, ebd., S. 6).

Beisp. 6:
Χριστὲ ὁ θεὸς ἡμῶν
Th Gr 181, fol. 1v



Beisp. 7:
Τὸ φυτευθὲν ἐν κρανίῳ τόπῳ
Th. Gr. 181, fol. 14v



tritt, in diesem Fall also *aGFED-a*, zwischen *F* und *b*♮ eingeschoben, ist der *direkte* Tritonus-Eindruck aufgehoben, ja, man könnte an und für sich die Intonation in demselben Sinne wie den Ton *a* zwischen den beiden Tönen in Beisp. 7[10] als eine Überleitung betrachten. Der Anfang des *bca*-Motivs nach der *F*-Kadenz ergibt einen ausserordentlich abrupten Wechsel, der ganz der Unterbrechung des Textes entspricht. Ein vielleicht noch schöneres Beispiel gewährt die erste Hymne des Sticherarions Ἐπέστη ἡ εἴσοδος, wo das Verhältnis zwischen βοήσωμεν εὐσεβῶς und κύριε εὐλόγησον in allem die Entsprechung des in Beisp. 6 beschriebenen Verhältnisses ist. In der Hymne leitet der offene Tritonus den letzten refrainartigen Abschnitt ein, womit eine eigenartige und kräftige Wirkung erzielt wird [11]

(2) Während ich mich so mit den oben genannten kleinen Einschränkungen im grossen und ganzen den Prinzipien von WELLESZ' Vorsetzen von *b*♭ im Protos, Tritos, Plagios Protos und Barys und der diesem zugrundeliegenden musikalischen Argumentation anschliessen kann glaube ich nicht, dass man die Melodien im Deuteros und Plagios Deuteros unangetastet lassen kann, da der Eindruck eines Tritonus *b-F* in den genannten Tonarten so sehr spürbar ist. Das angeführte Intervall liegt ja innerhalb des wichtigen Pentachordes *E-b*, ein Problem, zu dem ich in § 6 zurückkehren werde.

§ 3: TILLYARD.

In seinem ersten Band mit Transkriptionen in der Reihe der M.M.B. hält TILLYARD folgendes als Grundlage für das Vorsetzen der Versetzungszeichen fest: „Where an Authentic Mode passes into the Plagal or vice versa, we often make a chromatic change and put an accidental before the note affected. The reader will be aware that the Byzantine notation does not distinguish between tones and semitones; so that we must depend upon the general musical context" (*Nov. Tr.*, S. XII). Hier formuliert TILLYARD eigentlich zwei Prinzipien, von welchen das letztere in den Worten „we must depend upon the general musical context" dargelegt ist und ungefähr den oben angeführten WELLESZschen Gedanken entspricht, dass *b*♭ gesetzt werden sollte, wo es aus musikalischen Gründen wünschenswert erscheint, d.h. bei Gefahr eines offenen oder verdeckten Tritonus; in der Praxis verfolgt TILLYARD jedenfalls diesen Grundsatz.

Das erste Prinzip ist in TILLYARDS Worten über die chromatische Änderung beim Übergang aus den authentischen in die plagalen Tonarten und umgekehrt enthalten, und es geht aus seinen Transkriptionen hervor, in denen er in den authentischen Tonarten zugehörigen Formeln und Wendungen *b*, in Formeln und Motiven aus plagalen Tonarten dagegen *b*♭ verwendet. Dieser Grundsatz wird ersichtlich in den grundlicheren Ausführungen TILLYARDS in *Twenty Canons*, S. 3-4, und in *Pent. Tr.*, S. XII-XV.

Wir können seine Gedanken kurz so wiedergeben. Zwischen den authentischen und den plagalen Tonarten besteht ein entscheidender Unterschied, die authentischen Tonarten entsprechen disjunkten Species, die plagalen Tonarten konjunkten Species. Die theoretische Lage des Plagios Protos ist *A-a*, und die Tonart wird als konjunkt bezeichnet, d.h. die Halbtonstufen befinden sich im Quartenabstand (*B-C* und *E-F*), aber da diese Tonart in der Praxis dieselbe Lage wie der Protos hat,

[10] Die Signaturen in Hss. mit mediobyzantinischer Notation scheinen die entsprechenden gesungenen Intonationen zu vertreten, ein Umstand, auf den ich in Kap. VI näher eingehen werde.

[11] Th. Gr 181 ist an dieser Stelle schwer lesbar (fol. 1r), vielleicht haben wir auch hier eine Medialsignatur; in Sinai 1227 steht jedenfalls = *a* an der gleichen Stelle wie in Beisp. 6 - s. im übrigen *Sept. Tr.*, S. 4.

In den hier angeführten Fällen sahen wir offene Tritoni in Verbindung mit der grossen Textunterbrechung, eventuell durch eine eingeschobene Medialsignatur gemildert, die in der Form einer gesungenen Medialintonation wie eine Überleitung gewirkt haben muss. Vereinzelt begegnen offene Tritoni in Zusammenhängen, in denen nur eine kleine oder überhaupt keine Unterbrechung ist. Das gilt z. B. *Sept. Tr.*, Hymne 42, ἀνατέταλκε, aber in diesem Fall wird die Form für Th. Gr 181 speziell sein, vgl. die Form in Paris Gr 355 ebd., S. 50, dieselbe Ausgabe kommt in Sinai 1227 vor.

Die Form in *Sept. Tr.*, Hymne 89, στάδιον σήμερον (S. 102) scheint fester in der Tradition zu wurzeln. Dieselbe Form tritt in Sinai 1227 auf, die nach στάδιον ein Interpunktionszeichen hat. In den beiden Hymnen 42 und 89 scheint sowohl der Ton *F* wie das folgende *bca*-Motiv so fest verankert, dass wir an diesen Stellen den offenen Tritonus behalten müssen. WELLESZ' *b*♭ sollten daher hier vermieden werden.

s. oben § 1, nimmt TILLYARD an, dass der Plagios Protos um eine Quarte aufwärts versetzt sei und wir infolgedessen die Halbtonstufen auf *E-F* und *a-b*♭ bekämen. Genauso seien der Plagios Deuteros in die Lage des Deuteros und der Plagios Tetartos in die Lage des Tetartos hinauftransponiert - mit demselben Ergebnis, d.h. mit *b*♭. Die einzige nichtversetzte plagale Tonart ist der Barys. Die plagalen Tonarten haben also den Quartenabstand zwischen den Halbtonstufen *E-F/a-b*♭ gemein. Kurz: TILLYARD setzt *b*♭ in Verbindung mit allen „plagalen" Formeln und Wendungen und *b* bei den authentischen; in der Praxis heisst dies oft, dass TILLYARD in steigenden melodischen Bewegungen *b*, in fallenden *b*♭ setzt.[12]

TILLYARDS Vorsetzen von *b*♭ lässt sich nur äusserst schwierig beurteilen, und zwar deshalb, weil es stets einfach nur nach eigenem Gutdünken zu entscheiden ist, ob eine Formel bzw. ein Motiv authentisch oder plagal ist. Ebenso problematisch ist es mitunter auszumachen, ob ein *b*♭ aus musikalischen Gründen (vgl. WELLESZ) oder gemäss TILLYARDS Erwägungen über authentische und plagale Formeln und Motive gesetzt ist, oder ob die beiden Rücksichten zusammenfallen.

Im grossen und ganzen stellt man fest, dass TILLYARD an denselben Stellen wie WELLESZ *b*♭ setzt, d.h. dort wo die Gefahr eines offenen oder verdeckten Tritonus ist, man bemerke, dass TILLYARD in den Fällen, die ich oben in § 2 zur Sprache brachte, nämlich zwischen der Baryskadenz (mit *b*♭) auf *F* und einem folgenden *bca*-Motiv,[13] sehr viel Sinn für offene Tritoni hat. In den verdeckten Tritoni des in Beisp. 7 vertretenen Typs setzt TILLYARD im *bca*-Motiv konsequent *b*.

Obgleich wir so ausserstande sind zu beurteilen, ob TILLYARDS Vorsetzen von *b*♭ wie bei WELLESZ rein musikalisch bedingt ist, oder ob es an seine Theorie von *b*♭ in plagalen Formeln und Motiven anknüpft, können wir ihm jedoch in bezug auf seine Versetzungszeichen im Protos, Tritos, Plagios Protos und Barys in groben Zügen beipflichten. Dagegen lässt sich TILLYARDS Vorsetzen von *b*♭ im Plagios Deuteros und im Plagios Tetartos diskutieren; falls in diesen Tonarten wirklich *b*♭ in dem Ausmass vorkamen, wie TILLYARD es in seinen Transkriptionen vorschlägt, so müsste diese Vertiefung durch ein musikalisches Räsonnement zu beweisen sein, z. B. wäre es angebracht zu untersuchen, ob die kleine Terz über dem *G* (das *b*♭ voraussetzt) sich dadurch bestätigen liesse, dass es Formeln und Motive gäbe, die sowohl auf *D* als auch auf *G* enden, so dass das *b*♭ über dem *G* als eine Transposition des *F* über dem *D* usw. anzusehen wäre. Ein anderes Beispiel: Die Finalkadenz auf *E* ist, soweit es die Neumation betrifft, bekanntlich in groben Zügen die gleiche im Deuteros wie im Plagios Deuteros, z. B. , und es scheint eine völlig verfehlte Theorie, dass der Sänger im Deuteros *bGaGFEE*, im Plagios Deuteros aber *b*♭*GaGFEE* gesungen haben solle, so wie TILLYARD es vorschlägt. Überhaupt verwenden der Deuteros und der Plagios Deuteros in so grossem Ausmass dieselben Formeln und Motive, dass es von einem musikalischen Gesichtspunkt aus völlig undenkbar anmutet, dass die meisten dieser Formeln und Motive in den zwei Tonarten verschiedene Intervallverhältnisse aufweisen sollten.

Jedoch das Fraglichste an TILLYARDS Vorsetzen von *b*♭ im Plagios Deuteros und Plagios Tetartos ist vielleicht der Konflikt zwischen diesen Versetzungszeichen und den Medialsignaturen. Als Beispiel dieses Konflikts seien *Nov. Tr.*, Hymne 70, Zeile 14-15 (ebenda, S. 123-24) angeführt, wo dem Schluss der Zeile 14 auf ἀποθέμενοι in TILLYARDS Transkriptionen die Töne *acab*♭*aGG*, dem Anfang der Zeile 15 auf χαρμονικῶς *GGb*♭*aG* zufallen, aber dazwischen steht die Medialsignatur = *G*, der gesungenen Intonationsmelodie auf *baG* entsprechend, wo dieses *b* in der Intonation in nicht zu lösenden Widerstreit mit dem *b*♭ tritt, das TILLYARD in dem melodischen Kontext vermutet. Wenn wirklich zwischen einer Signatur bzw. einer Intonation und dem folgenden Initialmotiv die nahe Verwandtschaft besteht, wie z. B. STRUNK sie auf überzeugende Weise in seiner oben zitierten Abhandlung *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes* nachwies, ist es undenkbar, dass die der Signatur entsprechenden Intonationsmelodie ein *b* und das folgende Motiv, das deutlich an die Intonationsmelodie erinnert, ein *b*♭ aufweisen sollte. Die der Signatur entsprechende Intonationsmelodie wirkt zugleich als Echo im Verhältnis zur vorausgehenden Medialkadenz, wo *b*♭ aus demselben Grund eine ebenso unhaltbare Annahme wird. Dieser letzte Einwand gegen TILLYARD behält natürlich nur dann sein Gewicht und seine Bedeutung, wenn die Medialsignaturen wirklich den gesungenen Medialintonationen entsprechen oder entsprechen können, eine Behauptung, die wir in Kap. VI begründen werden.

Zuletzt ist noch ein rein musikalisch bedingter Einspruch gegen TILLYARDS *b*♭ im Plagios Deuteros und im Plagios Tetartos zu erheben: Die Annahme eines *b*♭ in Melodien, deren besonderes Merkmal im voraus eine starke *F*-Tonalität ist, so wie es z. B. in den *E*-Tonarten des gregorianischen Gesangs der Fall ist, wäre unter einem musikalischen Gesichtspunkt betrachtet durchaus vernünftig, aber die byzantinischen Melodien im Plagios Deuteros und im Plagios Tetartos prägt in hohem Masse eine *G*-Tonalität, und das Tritonus-Problem, das z. B. im Deuteros und im Plagios Deuteros zweifelsohne vorhanden ist und das TILLYARD in bezug auf den Plagios Deuteros an und für sich mit seinen *b*♭ überwindet, wird daher am besten auf eine ganz andere Weise gelöst, siehe unten, § 6.

[12] Ein gutes Beispiel dessen ist TILLYARDS Behandlung des sticherarischen Äquivalents zu H[1] *bc* (s. Kap. XIV, § 2, und Kap. XXI, § 6), d.h. der Formel auf *bccb*, die in authentischen Tonarten laut TILLYARD *b*♮*ccb*♮ in den plagalen Tonarten dagegen *b*♮*ccb*♭ klingt „unless it forms a medial cadence" (*Pent. Tr.* S. XV), siehe z. B. *An. Anatolica* Barys, Nr. 8, Zeile 6 und 8 (*Octoech. I*, S. 89).

[13] Z. B. *Nov. Tr.*, Hymne 13, Zeile 12-13 (S. 25), und *Octoech. I*, *An. Anatolica* Plagios Protos, Nr. 9, Zeile 7-8 (S. 69), und *Hirm. III*, 2. Canon 13, Ode ζ, Zeile 2-3 (S. 43). TILLYARD empfindet klar, dass das *bca*-Motiv eine „authentische" Formel ist, und dass sie aus demselben Grund ein *b*♮ haben sollte (s. *Pent. Tr.* Hymne 09, Zeile 15-16, und den Kommentar dazu (S. 15.).

4*

§ 4: Lorenzo Tardo.

Unter den Forschern, die ausserhalb der M.M.B. gearbeitet haben, die aber doch mit dieser wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft in einer gewissen Beziehung standen, nimmt Lorenzo Tardo einen wichtigen Platz ein. In seinem Buch *L'Antica melurgia bizantina* (Grottaferrata 1938) gibt er eine detaillierte Darstellung der byzantinischen Musik auf Grund der Hss. des basilianischen Klosters in Grottaferrata und der noch lebenden Tradition an diesem Orte. Seine Arbeit *L'Ottoeco nei manuscritti melurgici* (Grottaferrata 1955) enthält eine Reihe von Transkriptionen im grossen und ganzen derselben Melodien, die Tillyard in *Octoech. I* ausgegeben hat. Es lässt sich insbesondere auf Grund Tardos letzten Buches eine eingehendere Beurteilung seiner Transkriptionsmethoden anstellen, eine Beurteilung, die jedoch in vielem durch die Tatsache erschwert wird, dass Tardo selten die Grundlage seiner Transkriptionen angibt.

In bezug auf die diastematische Bedeutung der Neumen herrscht völlige Übereinstimmung zwischen Tardo und den M.M.B. Dafür sind kleine Abweichungen zu finden in den Auslegungen ihrer rhytmischen und dynamischen Bedeutung und darüberhinaus - was in diesem Zusammenhang unser Anliegen ist - in der Anbringung der einzelnen Tonarten in dem abendländischen Notensystem und in den Intervallverhältnissen der einzelnen Tonarten.

Der Protos wird ungefähr so wie bei Wellesz und Tillyard transkribiert, d.h. wir finden *b* und *b♭* an praktisch denselben Stellen vor. Beim Deuteros sind grosse Nichtübereinstimmungen, da Tardo ꝟ und ꝟ als gleich *E* und *G*, i.e. eine Terz tiefer als die M.M.B. deutet. In dieser Hinsicht scheint er von moderner griechischer Kirchenmusik inspiriert.[14] Aber dadurch ergeben sich ihm die grössten Schwierigkeiten mit den genannten beiden Signaturen, wenn sie z.B. im Plagios Deuteros (den Tardo in dieselbe Lage wie die M.M.B. überträgt), wo die erwähnten Signaturen auf *G* bzw. auf *b* liegen,[15] als Medialsignaturen auftreten. In seinen Deuteros-Transkriptionen macht Tardo von ἕλξις eifrigen Gebrauch (siehe unten), so dass der Ton *F*, wenn er von oben berührt wird, als *F♯* gedeutet wird (*L'Ott.*, S. 22, Zeile 6). Der Tritos wird ungefähr wie von den M.M.B. transkribiert, jedoch mit einem festen *b♭*. Der Tetartos wird nach *C-G* versetzt wie bei Tillyard und Wellesz. Der Plagios Protos und der Barys werden in dieselbe Lage transkribiert wie bei den M.M.B., aber mit festem *b♭*, auch dann, wenn die betreffenden Tonarten in den Protos modulieren, z.B. mit Hilfe des in § 2 genannten *bca*-Motivs. Der Plagios Deuteros wird genau wie bei den M.M.B. transkribiert, jedoch ohne die Tillyardschen *b♭*. Dagegen sind tiefgreifende Unterschiede zwischen Tardo und den M.M.B. in der Anbringung des Plagios Tetartos zu verzeichnen; von dieser Tonart sagt Tardo, dass sie „corrisponde approssimativamente alla scala del *do maggiore*," aber nach Tardos Auffassung sind sie eine Quarte zum *F* hinaufversetzt, so dass sie *F*-Dur mit festem *b♭* entspricht.[16] Diese Anbringung des Plagios Tetartos bedingt auch einen Konflikt mit den vielen Medialsignaturen dieser Tonart, z.B. ꝟ, normalerweise in dieser Tonart auf *G*, aber hier mit der Transposition auf *F*, was sich mit Tardos theoretischer Anbringung der genannten Signatur auf *E* vergleichen lässt, siehe oben.

§ 5: Strunk

Den entscheidenden Beitrag in der Diskussion über die Tonalität der Sticherarionmelodien lieferte Oliver Strunk in seiner epochemachenden Abhandlung *The Tonal System of Byzantine Music* (*The Musical Quarterly*, XXVIII (1942), S. 190-204); auf Grund der Papadike, durch eingehende Analysen von Formeln und Motiven und deren Intervallverhältnissen und mittels einer systematischen Untersuchung von medialen Signaturen und ihren Vorkommen in verschiedenen Lagen gelangt Strunk zu vier Hauptkonklusionen.

(1) Das tonale System der mittelalterlichen byzantinischen Musik ist vorauszusetzen als durch und durch diatonisch und als sich aufbauend aus einer zentralen Oktave, die der abendländischen *D-d*-Oktave entspricht; sie besteht aus zwei disjunkten Tetrachorden *DEFG* und *abcd*, die abwärts bzw. aufwärts mit den konjunkten Tetrachorden *ABCD* und *defg* erweitert sind, praktisch alle Melodien liegen in dem Bereich *A-a'*.

(2) Aus praktischen Gründen und aus Rücksicht auf die Vereinfachung der Transkription von byzantinischen Neumen in abendländische Notation sind diese beiden Oktaven am besten geeignet; es werden u.a. im grossen und ganzen Versetzungszeichen vermieden.

(3) Feste und lose Versetzungszeichen sollten vermieden werden ausser in Melodien, die deutlich solche verlangen, oder in Melodieteilen, die unzweideutig als Transpositionen zu bezeichnen sind.

(4) Der Tetartos sollte, um zu verhindern, dass das Verhältnis desselben zu anderen Tonarten sich verschleiert, in die Lage *G-d* übertragen werden (im Gegensatz zu Tillyard und Wellesz, die die Lage *C-G* bevorzugen).

Die Abhandlung Strunks ist in erster Linie zu betrachten als eine Auseinandersetzung mit den Auffassungen von der Tonalität, die wir schon in den vorigen Kapiteln beschrieben, Auffassungen, die der Ansicht Strunks zufolge in zu hohem Masse von Unsicherheit und Subjektivität bestimmt waren. Aus der von mir gegebenen Beurteilung geht hervor, dass ich Strunk in vielem recht geben muss und dass ich mich so in groben Zügen den oben zitierten vier Konklusionen anschliessen kann.

Trotzdem scheint es mir, dass Strunk aus Rücksicht auf das, was er als wissenschaftliche Klarheit und Eindeutigkeit betrachtet, die tonalen Probleme dermassen vereinfacht, dass sein Bild von der Tonalität unter Umständen irreführend wirken kann und so, dass er der bisherigen Forschung faktisch nicht gerecht wird. Es handelt sich im wesentlichen um die 1. und 3. seiner obengenannten Konklusionen; ich möchte mit einer näheren Untersuchung der Nr. 3 beginnen.

Dieser Schluss bedeutet in Wirklichkeit, dass es sich nur in wenigen Ausnahmefällen verteidigen lässt, Vorzeichen zu setzen.[17] Strunk geht jedoch auch auf einen gewöhnlicheren Fall ein, wo er das Vorsetzen eines *b♭* empfiehlt, und zwar in der schon behandelten Baryskadenz auf *F* in der Form *CFb♭GaGFF*, die er als eine Übertragung der im Deuteros und Plagios Deuteros eine Stufe höher liegenden G-Kadenz *DGcabaGG*[18] betrachtet. Es ist völlig einleuchtend, dass die beiden Kadenzen in den angeführten Formen im Verhältnis zueinander als Transpositionen angesehen werden können; aber die Baryskadenz auf *F* ist so charakteristisch in ihrer Form *b♭GaGFF*, s. Beisp. 6-7, dass es begründet ist, in *allen Fällen* ein *b♭* anzunehmen, d.h. auch dort, wo *b♭* nicht eingefügt wird, um einen offenen Tritonus zu vermeiden.[19] Ebenso wie Strunk es als unhaltbar ansieht, *b♭* zu setzen, um verdeckte Tritoni zu vermeiden, verwirft er *b♭* in den Fällen, wo - um Wellesz zu zitieren, vgl. § 2, oben - „die Wendung *a-h-a* den kürzeren Weg *a-b-a* nahelegte". In seiner Kritik von Wellesz gerade an diesem Punkt sagt Strunk: „To take this position is to apply to Eastern melody a rule formulated in the West, the absolute validity of which, even for the Gregorian chant, is, to say the least, open to question".[20]

Was das *b♭* in dem bekannten gregorianischen Initium *Daba* betrifft, hat Strunk völlig recht darin, dass die Gregoriana-Forscher sich bei weitem nicht einig sind, eine Vertiefung des *b* in dieser melodischen Wendung entspricht ungefähr den chromatischen Änderungen, die sich in den spätmittelalterlichen byzantinischen Melodien nach dem Prinzip eingebürgerten, das man ἕλξις nennt, d.h. Anziehung,[21] chromatische Änderungen, deren Sinn sich anscheinend nicht in dem Vermeiden eines offenen oder verdeckten Tritonus erschöpft.

Es ist jedoch ausserordentlich selten, dass Wellesz allein auf Grund dieses Anziehungsprinzips *b♭* vorsetzt. Das Motiv, das in diesem Zusammenhang in erster Linie interessiert, ist neben der Baryskadenz das Motiv *EFaba*, s. oben, § 2, wo Wellesz *b♭* einfügt. Hier aber geschieht es deutlich, um einen verdeckten Tritonus zu umgehen, und in diesem Fall scheint es mir angebracht, ein *b♭* zu setzen.[22] Und wie Strunk, wenn er in der Baryskadenz *CFb♭GaGFF* ein *b♭* gutheisst, nach meinem Dafürhalten in praktisch allen Vorkommen der Kadenz mit dem Schluss *b♭GaGFF* ebenfalls ein *b♭* anerkennen muss, wird er, soweit ich sehen kann, auch zur Annahme eines *b♭* im Motiv *EFaba* gezwungen.

Dieses Motiv tritt nämlich sehr oft in unmittelbarer Nähe der vielbesprochenen Baryskadenz auf, so z.B. in *Nov. Tr.*, Hymne 40, Zeile 6, und ebd., Hymne 81, Zeile 6.[23] Wenn man in den angeführten Kadenzen *b♭* empfiehlt - und das tut ja auf jeden Fall Strunk -, spricht viel dafür, dass man auch in den nachfolgenden, ja, in allen Belegen des Motivs *EFaba* mit *b♭* zu rechnen hat, so dass es *EFab♭a* transkribiert werden sollte, da das Motiv zu markant ist, als dass verschiedene Intervallverhältnisse in Verbindung mit ihm auftreten könnten.

Wir dürfen vielleicht einen Schritt weiter gehen. Bisher argumentierten wir für *b♭* im Protos, Tritos, Plagios Protos und Barys nur auf rein musikalischer Grundlage, aber wir konnten diese Vertiefung nirgendwo mit Hilfe von Zeugnissen in den Hss. nachweisen. In seinem genannten Artikel über die Tonalität bringt Strunk die ausschmückenden Melismen der byzantinischen Musik zur Sprache,[24] und von diesen - so meint er sehr richtig - zeigten das *Ouránisma*, das *Kratemokatábasma* und der *Kolaphismós* dieselben Intervallverhältnisse, ganz gleich auf welcher Stufe sie vorkämen, und er benutzt sie u.a., um die Aufwärtsverlängerung des obersten disjunkten Tetrachords um einen konjunkten Tetrachord zu beweisen. Dagegen spricht er u.a. dem *Thematismós Éso* diese Eigenschaft ab, obgleich die Festlegung dieses Melismas einiges Kopfzerbrechen bereitet, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass es in der neumatischen Form ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ auf

[14] Tardo ist sich dessen bewusst, dass die M.M.B. hier Tillyard, den Deuteros um eine Terz höher transkribiert, s. *L'Ant. mel.* S. 367, Anm. 2, Tardos Verweis auf die Theoretiker als Motivierung seiner Behauptung, ebd., S. 158, wirkt nicht überzeugend, da es gerade aus dieser Stelle hervorgeht, dass ꝟ eine Quinte über ꝟ liegt, während Tardo hier von einer Terz spricht, indem er nämlich sehr richtig ꝟ als *E* interpretiert.

[15] *L'Ott.*, S. 151, Zeile 4, und S. 216, Zeile 1. Dafür hat Tardo andere Stellen, die besser mit seinen Theorien übereinzustimmen scheinen, z.B. ebd., S. 216, Zeile 4 (ꝟ = *E*), aber da Tardo seine Quellen nicht angibt, ist eine eigentliche Stellungnahme zu seiner Behauptung nicht möglich.

[16] In Übereinstimmung mit einer Signatur, die wie folgt beschrieben wird: „Accanto alla μαρτυρία del modo ottavo trovasi talvolta il κέντημα sopra l'ὀλίγον, ciò significa che la scala è trasportata al secondo tetracordo ..." (*L'Ant. mel.*, S. 383). Wie beim Deuteros scheint Tardo auch in Verbindung mit dem Plagios Tetartos von neuerem Brauch abhängig zu sein.

[17] Typ *Nov. Tr.*, Hymne Nr. 56 u. 75 (s. Strunks genannter Artikel, Anm. 24) und das berühmte Doxasticon Θεαρχίῳ νεύματι, ebd., S. 201 und S. 202-204).

[18] Ebd., Anm. 10.

[19] Strunk sieht die Berechtigung von *b♭* in *Nov. Tr.*, Hymne 81, Zeile 5, ein, aber ist es nicht angebracht, auch in der Kadenz in Zeile 7b und in der Kadenz in Zeile 6 *b♭* anzusetzen? Es handelt sich ja um die gleiche Kadenz, nur mit verschiedener melodischer Grundlage. Die drei genannten Kadenzen reimen sich, d.h. wenn *b♭* in der einen vorkommt, muss es auch in den beiden anderen enthalten sein (*Nov. Tr.*, S. 149-50). Betrachten wir verschiedene Gestaltungen der Kadenz, tritt dies noch deutlicher in Erscheinung (die folgenden Beisp. sind alle *Nov. Tr.* entnommen):

Hymne 40, Zeile 5	*C*	*F*		*b♭ G a G F F*
Hymne 82, Zeile 5	*C*	*F F G*		*b♭ G a G F E F G*
Hymne 21, Zeile 6	*C*	*E F*	*G a a*	*b♭ G a G F F*
Hymne 65, Zeile 2		*D E F*	*G a a*	*b♭ G a G F F*
Hymne 25, Zeile 4		*E F*	*G a a*	*b♭ G a G F F*

In Hymne 40 begegnet uns einer der Fälle, wo Strunk *b♭* für wahrscheinlich hält, die übrigen Beispiele stellen verschiedene Ergänzungen der Intervalle *C-F-b♭* (Hymne 82 u. 21) oder des Intervalles *F-b♭* (Hymne 65 u. 25) dar; es scheint in allen Fällen die gleiche Kadenz in verschiedenen Ausführungen zu sein, und es scheint mir unhaltbar, dass ihre Intervallverhältnisse nicht auch die gleichen sein sollten und dass *b♭* nicht in allen ihren Formen vorkommen sollten. Es lässt sich diskutieren, ob die erwähnte Baryskadenz auf *F b♭* enthält, wenn sie aus einer höheren Lage eingeführt wird wie z.B. *Nov. Tr.*, Hymne 1, Zeile 8: *GabcbaGaaaabGaGFF* (das prekäre *b* ist mit + gekennzeichnet), es kommt darauf an, ob der Sänger schon beim Ton *b* ein so bestimmtes Gefühl für die Modulation nach *F* gehabt hat, dass er eine Vertiefung des *b* für notwendig hielt (ebd., S. 3).

[20] Ebd., S. 194-95.

[21] Siehe *The Akathistos Hymn*, S. LXV und *L'Ant. mel.*, S. 389 ff.

[22] Siehe z.B. *Nov. Tr.*, Hymne 1, Zeile 9 (ebd., S. 3), und Beisp. 7 in vorliegendem Kapitel (auf ὁ πρὸ αἰώνων).

[23] Siehe *Nov. Tr.*, S. 69-70 und 149.

[24] Ebd., S. 196-99.

und *cdfed* auftritt, und diese drei Lagen genau den von STRUNK für z. B. das Ouranos gegebenen. Aber der Thematismós Éso kommt nur auf *abdcb* und *FGbaG* vor, die erstgenannte Form wird hauptsächlich analog dem *Thematismos Exo* auf *DGadcb* benutzt, und die Form auf *abdcb* scheint so wenig verwendet zu werden, dass wir es wagen, in diesem Zusammenhang von ihr abzusehen.[25] Der Brennpunkt des Interesses ist daher der *Thematismos Eso* auf *FGbaG*, da diese Form sich anscheinend als Transposition der Formen auf *CDFED* usw. auffassen lässt, s. oben, also mit Intervallverhältnissen, die *FGb♭aG* entsprechen, ein gutes Beispiel dessen finden wir im Dogmatikon Nr. 19, Zeile 17 (*Octoech. II*, S. 136); die vorausgehende Zeile 16 besteht gerade aus einer Baryskadenz vom Typ *(C)Fb♭G-aGFF*, wo das *b♭* nicht zu verkennen ist, und diese Vertiefung wird denn auch unmittelbar danach von der Melodie selbst bestätigt, und zwar mit dem nach *FGb♭aG*[26] transponierten Thematismos Eso.

Wir dürfen also feststellen, dass eine Analyse der Sticherarionmelodien zu zeigen scheint, dass der Plagios Protos und der Barys und in geringerem Grade der Protos und der Tritos zu den konjunkten Species neigen, so dass die im Plagios Protos und im Barys bevorzugten Tetrachorde die beiden konjunkten *DEFG* und *Gab♭c* sind; wenn die beiden Tonarten in den Protos hinüber modulieren, erhalten wir die üblichen disjunkten Tetrachorde *DEFG* und *abcd*, und *b♭* wird von *b♮* abgelöst. Der Protos und der Tritos sind bald disjunkte, bald konjunkte Species

Was die übrigen Tonarten anlangt, so ist der Tetartos in ausgeprägtem Grade eine konjunkte Species, die sich durch den Quartenabstand zwischen den Halbtonstufen *b-c/e-f* auszeichnet. Die anderen drei Tonarten, der Deuteros, Plagios Deuteros und der Plagios Tetartos sind gleich schwieriger einzuordnen. Rein äusserlich gehören sie ja dem herkömmlichen tonalen System als disjunkte Species an, vgl STRUNK; der springende Punkt ist hier die Halbtonstufe *E-F*, und die Frage ist die, ob wir auf Grund der Melodien selbst ein Zeugnis zur Bestätigung dieser Halbtonstufe finden können. Wir werden im folgenden Paragraphen die *Möglichkeit* der Halbtonstufe *F♯-G* in diesen Tonarten erörtern. Mit dieser Halbtonstufe würden die genannten Tonarten konjunkte Species werden, bestehend aus den konjunkten Tetrachorden *EF♯Ga* und *abcd*.

Mit Bezug auf den Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos handelt es sich um rein theoretische Überlegungen. Bei den anderen Tonarten stehen wir auf festerem Grund, wenn wir behaupten, dass sie sich wegen der Baryskadenz auf *F*, wegen des *EFab♭a*-Motivs sowie des Thematismos Eso auf *G* und des damit verknüpften *b♭* als konjunkte Species betrachten liessen. Das bedeutet, dass die tonalen Verhältnisse weitaus komplizierter sind als STRUNKs Ergebnisse es vermuten lassen.

§ 6 *Der Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos.* Es ist bezeichnend für die bisherige Forschung, dass man, wenn es darum geht, einen offenen oder verdeckten Tritonus *b-F* zu vermeiden, nur die Möglichkeit des Vorsetzens von *b♭* erörtert hat, während *F♯* in diesem Zusammenhang praktisch nicht erwähnt wird, eine Eigentümlichkeit, die man gerne in Verbindung mit der Tatsache bringen möchte, dass die einzige chromatische Änderung, die man im gregorianischen Gesang ohne Bedenken gestattet, gerade *b♭* ist

Im Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos der byzantinischen Musik scheint die Möglichkeit für *F♯* weitaus grösser zu sein als die für *b♭*, wenn man überhaupt seine Gedanken in diese Bahnen lenken soll

Untersuchen wir die Verhältnisse im gregorianischen Gesang auf Grund der Ergebnisse, die WILLI APEL in seinem Buch *Gregorian Chant*, 1958, besonders im Kapitel über die Tonalität, S. 133-78, darlegt, so sehen wir, dass dort die tonalen Verhältnisse in der 1., 2., 5. und 6. Tonart in groben Zügen denen im Protos, Plagios Protos, Tritos und Barys entsprechen, so wie wir sie in den vorigen Paragraphen beschrieben haben. Sowohl die byzantinischen als auch die gregorianischen Melodien schwanken zwischen *b♭* und *b* und in der 2. und 6. Tonart des gregorianischen Gesanges scheint *b♭* genau wie im Plagios Protos und im Barys der byzantinischen Musik den Vorrang zu haben

Im gregorianischen Gesang ist der aufsehenerregendste Zug jedoch, dass besonders die 3. und 4. Tonart und in geringerem Masse die 8. Tonart von einer starken *F*-Tonalität gekennzeichnet sind, die sich durch zahlreiche Medialkadenzen auf *F* sowie durch die Bevorzugung von *b♭* vor *b* äussert.[27]

[25] Die auf *b* ausgehenden Th. Eso und Th. Exo kommen in ungefähr demselben melodischen Kontext vor, Th. Exo tritt meist mit dem Wort διό auf (*Nov. Tr.*, Hymne 15 Zeile 14 Hymne 26, Zeile 7 Hymne 36, Zeile 8 Hymne 47, Zeile 4 usw); die einzige Ausnahme ist zu finden in *Nov. Tr.*, Hymne 74, Zeile 15, die jedoch vielleicht von einem Fehler in Th. Gr 18 herrührt Wenn vor der letzten betonten Silbe mehere Silben stehen, wird der auf *b* endende Th. Eso verwendet, s. *Nov. Tr* Hymne 18, Zeile 6, Hymne 19, die Zeilen 1, 9 u. 13, Hymne 41, Zeile 6 Hymne 53, Zeile 6 Hymne 58, Zeile 6. Der Gebrauch von Th. Eso auf *b* scheint also auf diesen besonderen Fall im Deuteros u. Plag. Deut. beschränkt zu sein Die einzige Form auf *E* (dessen Existenz STRUNK in seinem angeführten Artikel erwähnt (S. 197 Beisp. 2)) ist soviel ich weiss, das Dogmatikon Nr 23, Zeile 7 (*Octoech. II*, S. 146), eins der äusserst wenigen deutlichen Zeugnisse von *F♮* in den *E*-Tonarten.

[26] Th. Eso tritt ziemlich oft in dieser Lage auf, s. z. B. das Eothinon Nr 5, Zeile 5 (*Octoech. II*, S. 69), das Staurotheotokion Nr 16, Zeile 16 (ebd., S. 186), und Nr 18, Zeile 8 die letztgenannte Hymne veranschaulicht übrigens in vortrefflicher Weise, wie der Plagios Protos zwischen *b♭* und *b♮* schwankt Ausser der genannten Form auf *G* gibt es auch Th Eso auf *E, D* (Zeile 2 u. 5) und auf *a* (Zeile 6, zweimal), s. ebd. S. 189-90 dasselbe gilt vom Staurotheotokion Nr 19 (ebd., S 191-92).

Eine Thematismos-ähnliche Bewegung begegnet in der charakteristischen Einleitung, z. B. in *Nov. Tr.*, Hymne 58, Zeile 12 (S. 98-99) auf *cabG* (Plagios Deut). dieselbe Bewegung scheint dieselben Intervallverhältnisse zu besitzen, ganz gleich wo sie vorkommt, so auf *FDEC* (Plagios Prot.), *fdec* (Tetartos) und *b♭GaF*, s. Th. Gr. 181, fol. 81r Zeile 1

[27] Siehe z B J SMITS VAN WAESBERGHE "The composers of the Gregorian chants, who betrewed their melodies with a rich mosaic of flowing ornament, applied the principle of euphonic deviation skilfully to turn a melody which was supposed to be in the *mi*-mode over into the *fa*-mode, with the result that in most of these compositions large portions, if not practically the whole, have *fa*-modality" (*A Textbook of Melody*, 1955, S. 63).

Dementsprechend sind wir imstande, eine Übersicht über die Semifinales der Sticherarionmelodien im Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos auszufertigen

	Deuteros	*Plagios Deuteros*	*Plagios Tetartos*
d	1 %		7,5 %
c	5 %	2 %	12,5 %
b	14 %	4 %	6,5 %
a	20 %	20 %	21,5 %
G	35 %	34 %	42,5 %
F	7 %	6 %	2,5 %
E	13 %	20 %	
D	5 %	14 %	7 %
	100 %	100 %	100 %

Die Übersicht beruht für den Deuteros und den Plagios Deuteros auf einer Untersuchung über die Melodien in *Nov Tr.*[28] Die Angaben über den Plagios Tetartos gründen sich auf eine Untersuchung, die NANNA SCHIØDT in einer Abhandlung über diese Tonart vorgenommen hat, und ich möchte der Verfasserin hiermit meinen Dank für die Erlaubnis zur Benutzung des Materials[29] aussprechen

In der Übersicht fällt in erster Linie auf, dass hier *G* als Semifinalis vorherrscht im Gegensatz zu *F* im gregorianischen Gesang; *F* scheint sich doch wohl im Deuteros und Plagios Deuteros - wenn auch nur schwach - behaupten zu können, aber es sei hierzu bemerkt, dass *F* in diesen Fällen nicht als regelrechte Semifinalis auftritt, sondern als Schlusston eines kleinen überleitenden und fortführenden Motivs, das mitunter mit einer *E*-Kadenz verknüpft wird mit der Funktion, im folgenden ein Initialmotiv mit *D* als Initialis einzuführen.[30] Es war nicht möglich, in den beiden Tonarten eine einzige Medialkadenz ausfindig zu machen, in der *F* ein wirklicher Ruhepunkt ist.[31]

Im Plagios Tetartos ergibt sich uns ein etwas nuancierteres Bild In den Sticherarionmelodien stossen wir in überwiegendem Masse auf Semifinales auf *F* in Verbindung mit überleitenden und fortführenden Motiven von derselben Art wie die soeben genannten im Deuteros und Plagios Deuteros. Nur in der Sammlung der *Anabathmoi* konnte ich ein Beispiel einer regelrechten Medialkadenz auf *F* im Plagios Tetartos[32] finden. In den Hirmologionmelodien begegnen wir ebenfalls - wenn auch selten - regulären Medialkadenzen auf *F*.[33]

In den Melodien des Deuteros und des Plagios Deuteros stellen sich uns gewisse Schwierigkeiten tonaler Art in den Weg· Der Hauptteil der Melodien liegt innerhalb des Pentachords *E-b*, wo der Eindruck des Tritonus deutlich gewesen sein muss, wenn man nicht entweder ein *b♭* oder ein *F♯* ansetzt. Im gregorianischen Gesang wird dieser Eindruck wie gesagt dadurch vermieden, dass man in vielen Fällen das *b* vertieft, und die *F*-Tonalität ist hier vorherrschend. Eine derartige Lösung ist in den byzantinischen *E*-Tonarten nicht möglich, hier erscheint *G* als dominierender Ton, und hinzu kommt, dass wir *b* über *G* nicht in Zweifel ziehen können. Die letzte Tatsache wird bezeugt von den zahlreichen Medialkadenzen auf *G* und ihrer Verbindung mit einer folgenden Ɣ-Signatur, die in ihrer gesungenen Form *baG* geklungen haben muss, s. ferner Kap VI

Soll man daher überhaupt eine Lösung vorschlagen, die den Tritonus-Eindruck in den byzantinischen *E*-Tonarten entfernen könnte, muss sie in vielen Fällen in einer Vorsetzung von *F♯* an Stelle von *F* bestehen. Z. B. wird es wegen des verdeckten Tritonus *b-F* schwierig gewesen sein, die Finalkadenz im Deuteros und im Plagios Deuteros auf *bGaGFEE* zu singen, die einzig denkbare Lösung ist *bGaGF♯EE*.

Ich füge gleich hinzu, dass uns in den Sticherarion- oder Hirmologionmelodien nicht ein einziges Zeugnis einer Alteration des *F* gegeben ist Wir können nur auf Grund unseres musikalischen Empfindens und der Tatsache, dass der Ton *b* im Deuteros und Plagios Deuteros klar ein *b♮* ist, eine Alteration des *F* als *Hypothese* vorschlagen, wohlgemerkt als die einzig mögliche Hypothese, wenn man sich den Tritonus-Eindruck in den genannten Tonarten irgendwie entfernt denken soll.[34] Wir können hier drei Beobachtungen anführen, die für diese Hypothese sprechen·

(1) Obwohl die Mehrzahl der Melodien in den *E*-Tonarten des gregorianischen Gesangs, insbesondere in der 4. Tonart, durch die *F*-Tonalität mit *b♭* gekennzeichnet sind, begegnen uns doch zwischen den *Antiphonen* in der 4. Tonart gewisse Melodien, von denen angenommen werden muss, dass sie in ihrer originalen Lage *F♯* haben oder wenigstens ein Schwanken zwischen *F♯* und *F* zeigen.[35] Dasselbe gilt vom Alleluiavers *Veni Domine et noli tardare*, wo die Melodie zum Worte Alleluia in einer reinen *E*-Tonart steht, während der *Vers* selbst ein *F♯* hat und in Wirklichkeit eine um einen Ganzton nach oben

[28] Unter Semifinales sind zu verstehen Finales in den Medialkadenzen vor TILLYARDS Einteilungen.

[29] Es handelt sich um Frau SCHIØDTS Abhandlung aus dem Jahre 1955, das Material umfasst *Nov. Tr.*, *Sept Tr Octoech. I* u. *II* sowie Kanon 13 in Iberon 470 (fol. 137v-138r).

[30] Siehe z B. *Nov Tr.*, Hymne 22 Zeile 6-7 u 9-10 (S. 4).

[31] In praktisch allen Fällen ist das genannte überleitende und fortführende Motiv identisch mit einer bestimmten Gestaltung der Intonationsmelodie im Deuteros oder zumindest mit einer Variation derselben. In ihrer originalen Gestalt sieht sie wie folgt aus

b c — *G* — *E F*
Ne ——— a ——— nes

siehe z B Ashb. 64, fol 73r, Zeile 4 von unten.

[32] In der Antiphone Nr 2, III, Zeile 4 (*Octoech. I*, S. 178-79).

[33] Z. B. in Kanon 13. Ode α, auf ἐν ἐρυθρᾷ θαλάσσῃ (Iberon 470, fol 137v, Zeile 4), Ode β' auf ἐν τῇ ἐρήμῳ αὐτοῦ (ebd., Zeile 8), Ode δ', erste Form auf σωτηρίας ἡμῖν (ebd., fol. 138r Zeile 8-9). Diese Ergebnisse lassen sich reichlich ergänzen

[34] Ausser der angeführten Finalkadenz auf *E* sind noch andere schwierige Formen zu finden, z. B. im Dogmatikon Nr 7, Zeile 12 (*Octoech. II*, S. 116), Nr 22, Zeile 10 (ebd. S. 144), Staurotheotokion Nr 5, Zeile 6 u. 11 (ebd., S. 170), Nr 20, Zeile 12 (ebd., S. 193), Nr 23, Zeile 3 (ebd., S. 197), und *Pent. Tr.*, Hymne 11, die Zeilen 3, 5, 8, 10 und 12 (S. 13-14). Von den von TILLYARD vorgesetzten *b♭* ist wie oben erwähnt abzusehen.

[35] Und zwar die Melodien vom Typ *Ex Aegypto vocavi* und *Factus sum*, vgl. APEL, ebd., S. 159 ff., und G JACOBSTHAL, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche* 1897, S. 89 ff

transponierte Protosmelodie mit festem *b*♭ darstellt;[36] es lassen sich mehrere Beispiele anführen

(2) Die moderne Volksmusikforschung zeigt in ihrer Behandlung tonaler Probleme der Volksmusik, dass in rein phrygischen Melodien, d.h. in *E*-Tonarten, die Stufe über dem *E* bald als *F*, bald als *F*♯ verstanden ist; diese Melodien können mit anderen Worten unter gewissen Umständen als um einen Ganzton nach oben versetzte Protosmelodien mit festem *b*♭ aufgefasst werden. Solche Phänomene machen die tonalen Schwierigkeiten deutlich, die mit den *E*-Tonarten verknüpft waren.[37]

(3) Nicht zuletzt kann man auf die Ergebnisse verweisen, die ich hinsichtlich des Psaltikonstils in *The Tonal System* und in gegenwärtiger Arbeit vorgelegt habe, Ergebnisse, die zeigen, dass *F*♯ im Deuteros und Plagios Deuteros des Psaltikons eine sehr starke Stellung innehat. Die Frage ist jetzt die, in welchem Ausmass diese Resultate für den Deuteros und den Plagios Deuteros des Sticherarions und des Hirmologions Geltung besitzen.

Im Plagios Tetartos, wo *G* der Grundton und praktisch die einzige Finalis und zugleich die bevorzugte Semifinalis ist, spielt das *F* wie oben erwähnt in der Praxis nur im Hirmologion eine Rolle. Es begegnet kein Tritonus *b*-*F*, der uns dazu berechtigt, auf musikalischer Grundlage ein *F*♯ anzunehmen

In meiner Abhandlung *Chromatic Alterations in the Sticherarium* habe ich indessen zu beweisen versucht, dass gewisse Medialkadenzen auf *D*, und zwar in der Gestalt der Anastamaformel und damit verwandter Formeln, sich als Transpositionen ähnlicher Formeln auf *G* verstehen lassen, was zur Folge hat, dass von den um eine Quarte tiefer versetzten Schlusstönen der Medialkadenz angenommen werden muss, dass ihre Intervallverhältnisse *F*♯*ED* waren Dass dieses unter gewissen Umständen wirklich der Fall zu sein scheint, zeigen zahlreiche Vorkommen der angeführten *D*-Medialkadenz verbunden mit einer nachstehenden, sogenannt „falschen“ Signatur, d.h. einer Signatur bzw. einer Intonation der Typen [illegible] = *D*, [illegible] = *a*, [illegible] = *a* und [illegible] = *G*, die im Plagios Tetartos sonst auf *G* bzw. *d*, *d* und *c* ruht Die „falschen“ Medialsignaturen und -intonationen scheinen anzuzeigen, dass die Finalis *D* in der genannten Medialkadenz als *G* empfunden wurde, d.h. als Transposition einer Formel auf *G* mit den daraus folgenden Konsequenzen, i.e. dem *F*♯ über dem *D*.[38] Diese Beobachtungen im Sticherarion ziehen hauptsächlich deshalb die Aufmerksamkeit auf sich, weil wir im Psaltikon in weitaus grösserem Ausmass dieselbe Gruppe „falscher“ Signaturen und Intonationen, die anscheinend in dieselbe Richtung weisen, finden.

§ 7· *Konklusion*.

Auf Grund einer Behandlung der Transcripta-Serie der M M B. mit besonderem Hinblick auf die Anbringung der Halbtonstufen im Sticherarion- und Hirmologionstil ist festzustellen, dass Wellesz an Stellen, wo der offene Tritonus in der Tat stehen bleiben sollte, in gewissen Fällen *b*♭ setzt, um eben einen solchen Tritonus zu meiden, sowie dass Tillyard besonders im Plagios Deuteros und Plagios Tetartos auf Grund einer Theorie über die Transpositionen der plagalen Tonarten um eine Quarte aufwärts im Verhältnis zu ihren theoretischen Lagen eine Reihe von *b*♭ vorsetzt; dies ist jedoch eine Theorie, die in keiner Weise ihre Bestätigung von den Melodien selbst zu finden scheint. Mit den hier genannten Vorbehalten darf man jedoch sagen, dass die Transcripta-Serie der M M B im grossen und ganzen immer noch als Ausgangspunkt für tonale Analysen zu gebrauchen ist Es ergeben sich im übrigen folgende acht Richtlinien

(1) Die Melodien sollten in Übereinstimmung mit den von H. J. W. Tillyard 1936 in seinem *Handbook* abgefassten Regeln umgesetzt werden, jedoch mit dem Vorbehalt, dass der Tetartos untranskribiert wiederzugeben ist, so wie es von Oliver Strunk überzeugend erwiesen wurde. Die Melodien sind innerhalb der zwei Oktaven *A*-*a'* wiederzugeben.

(2) Die theoretische Lage der Halbtonstufen ist *B*-*C*, *E*-*F*, *b*-*c* und *e*-*f* mit folgenden Einschränkungen.

(3) Im Protos, Tritos, Plagios Protos und Barys wird in der Baryskadenz auf *F* mit dem Schluss *bGaGFF* sowie in dem Motiv *EFaba*, im Thematismos Eso auf *FGbaG* usw. ein *b*♭ vorgesetzt Da die Vertiefung des *b* in diesen Fällen nicht direkt aus der byzantinischen Notation hervorgeht, sollte sie in der Transkription mit einem ♭ in Klammern gekennzeichnet werden.[39]

[36] S. Jacobsthal, ebd., S. 39 ff In der jetzigen Form in *Liber Usualis* (S. 354-55) wird das Problem zu lösen versucht, indem die Alleluiamelodie in der 3. Tonart und der Vers in der . Tonart notiert wird, das Beispiel erinnert stark an die tonalen Verhältnisse in A 44a, s. Kap. XVII. § 2

[37] Siehe z B. Nils Schiørring, *The Contribution of Ethnomusicology to Historical Musicology* (in *I M S. Congres Report* New York. 1961. vol. I, S. 380-85) und Thorkild Knudsen *Structures prémodales et pseudo-grégoriennes dans les melodies des ballades danoises* (in *Journal of the International Folk Music Council 10 (1958)*).

[38] In Th. Gr. 181 handelt es sich um folgende Stellen [illegible] = *G*, fol. 186r. Zeile 4, 189v, Zeile 4. 190v. Zeile 7 von unten, 211v, Zeile 8, 214v, Zeile 8, 314v, Zeile 9 (Tillyard ". . wrong signature, since the next note is *g*. not *c*, but B rightly gives [illegible] (= *g*)" (*Octoech II*, S. 20), 321r, Zeile 3. [illegible] = *a* (gleichwertig mit [illegible] = *a* in anderen Hss.) fol. 214v, Zeile 4, 2.5v, Zeile 6 229r Zeile 8 von unten, 245r Zeile 2 von unten. 245v, Zeile 5, 275r Zeile 3 (vgl. Tillyard "D has an obscure but seemingly wrong signature The neumes are right" (*Pent Tr* S. 128). Sinai 1227 hat hier [illegible] = *a*), es ist bezeichnend für Th. Gr 181, dass sie an Stellen dieses Typs in den Melodien des Plagios Tetartos entweder „falsche“ oder gar keine Signaturen hat Die Stellen ohne Signaturen umfassen die Mehrzahl der Belege der genannten Medialkadenz auf *D*. In seiner Dissertation (Appendix A) äussert Raasted sich über den oder die Schreiber, die u. a. die Signaturen geschrieben haben, und er zeigt, dass die Schreiber lange nicht auf allen Seiten der Hs. Th. Gr 181 mit dieser Funktion beschäftigt waren. Von „normalen“ Signaturen nach der Medialkadenz auf *D* begegnen wir nur insgesamt zwei Vorkommen, nämlich [illegible] und [illegible] auf *G*.

[39] Es ist in diesem Zusammenhang zu beachten, was Carsten Høeg in der Einleitung zu *Hirm. I* (S XLIV XLV) schreibt nach einer Erörterung der tonalen Probleme im Protos und Plagios Protos setzt er sich abschliessend für den Vorschlag Strunks ein, wonach Vorzeichen - hier *b*♭ - ganz allgemein vermieden werden sollten. Aber zuvor sagt er "We may confidently posit these rules the First Plagal requires, on principle, *b*♭, the First Authentic *b*♮, in the First Authentic, too, the Precentors sang *b*♭ wherever they would otherwise have to perform an augmented fourth in case of modulation from one Mode into another, frequently indicated by means of medial signatures, *b*♭ or *b*♮ should be sung according to the requirements of the modulation" Und er schliesst "I for my part have chosen to avoid every indication of that kind, and leave to

(4) Im Plagios Tetartos lässt sich die Alteration des *F* in den Medialkadenzen auf *D*, die - was eine folgende „falsche“ Medialsignatur oder -intonation bezeugt - als Transpositionen entsprechender Medialkadenzen auf *G* aufgefasst wurden, eindeutig feststellen

(5) Das Tritonusproblem des Deuteros und des Plagios Deuteros ist anscheinend nur zu lösen durch das Einfügen von *F*♯, aber da diese Alteration sich an keiner Stelle des Sticherarions oder Hirmologions durch Angaben in den Hss. oder auf Grund einer genügend zwingenden musikalischen Argumentation beweisen lässt, sollte sie bis auf weiteres in den Transkriptionen nicht angeführt werden.

(6) Der offene oder verdeckte Tritonus *F*-*b* sollte beim Übergang von z.B. der Baryskadenz auf *F* zum *bca*-Motiv stehen bleiben, indem angenommen werden muss, dass hier eine besondere musikalisch-ästhetische Wirkung mit ihm verknüpft sei.

(7) Im Zusammenhang mit den ungewöhnlichen Transpositionen sind die Versetzungszeichen einzufügen, die die Anbringung der allgemein bekannten Formeln verlangt und die von den im melodischen Kontext eventuell vorkommenden Medialsignaturen oder -intonationen bestätigt werden.

(8) Das tonale System des Sticherarions und des Hirmologions als bestehend aus einer zentralen Oktave, geteilt in zwei disjunkte Tetrachorde und nach oben wie nach unten hin mit einem konjunkten Tetrachord erweitert

A B C D *d e f g*
D E F G a b c d

ist ein Ideal, das sich faktisch nur in gewissen Protos- und Tritosmelodien überzeugend realisieren lässt. Sogar der Protos und Tritos und noch ausgesprochener der Plagios Protos und Barys können auf Grund melodischer Analysen, vgl Punkt (3) oben, beschrieben werden bald als disjunkte, bald als konjunkte Species vom Typ

A B C D
D E F G
G a b♭ *c*

Der Tetartos ist eine ausgesprochen konjunkte Species, bestimmt durch die Halbtonstufen *b*-*c*/*e*-*f*; die Stufe unter dem *G* wird in der Regel nicht berührt

Stellt man sich mit Hinblick auf den Deuteros und den Plagios Deuteros vor, dass der Tritonus-Eindruck durch Vorsetzen von *F*♯ anstelle von *F* überwunden werden sollte, und akzeptiert man im Plagios Tetartos die „falschen“ Medialsignaturen und -intonationen in Verbindung mit den Medialkadenzen auf *D* als Zeugnisse von *F*♯, lassen sich die genannten Tonarten entsprechend beschreiben als bestimmt von einer Tendenz zu konjunkten Species vom Typ.

E F♯ *G a*
a b c d
d e f g

Die obengenannten acht Richtlinien dürfen nicht als eigentliche Schlussfolgerungen aufgefasst werden, sondern als Versuch, zu einer Lösung der tonalen Probleme des Sticherarions und des Hirmologions zu gelangen Dieser Versuch ist natürlich von den Ergebnissen angeregt, zu denen ich auf Grund der Psaltikonmelodien gekommen zu sein glaube, und ich habe es für notwendig gehalten, als Einführung zu den folgenden tonalen Untersuchungen des Psaltikonstils eine Übersicht über die Tonalität der Gattungen auszuarbeiten, mit denen man sich innerhalb der byzantinischen Musik bisher am meisten befasst hat.

Ich bin davon überzeugt, dass detaillierte melodische Analysen des Sticherarions und insbesondere eine eingehendere Untersuchung über die Vorkommen der Medialsignaturen und über ihr Auftreten und ihre Funktion im Sticherarion uns eine genauere Einsicht in die tonalen Verhältnisse geben werden. Das Studium der Tonalität byzantinischer Musik scheint sich nur in seiner einleitenden Phase zu befinden

the reader's own judgement to sing *b*♮ or *b*♭, in conformity, I humbly pray, with the rules outlined above

Ich könnte mir vorstellen, dass Høeg an Fälle gedacht hat, die denen unter Punkt (3) aufgezählten entsprechen, und dass er in diesen Fällen faktisch mit *b*♭ rechnet, wenn er sagt "We may confidently posit these rules" usw Wenn man jedoch so weit in seinen Erwägungen gelangt ist, sollte man meines Erachtens seine Überzeugung dadurch zu erkennen geben. dass man die betreffenden *b*♭ in die Transkription einsetzt, natürlich in einer so diskreten Weise, dass es klar ist, dass es sich um eine Auslegung auf rein musikalischer Grundlage dreht und nicht etwa um eine chromatische Änderung, die sich aus der Notation ergibt. Wagt man aus Vorsicht nicht, seine Meinung in diesem Punkt zu sagen, so stellt man sich praktisch der Forschung auf diesem Feld in den Weg, weil man anderen den Einblick in seine wohlbegründeten Ansichten verweigert und somit versäumt anderen Gelegenheit zum weiteren Nachsinnen zu geben. Und man sät nur Ungewissheit und Unsicherheit bei dem gewöhnlichen Leser, wenn man z. B. einen offenen Tritonus ohne jeglichen Kommentar stehen lässt

Kapitel VI Die Funktion der Medialsignaturen

§ 1. *Einleitung*

In meinen Abhandlungen *The Tonal System of the Kontakarium* und *Chromatic Alterations in the Sticherarium*, in dem vorigen Kapitel sowie in der folgenden systematischen Analyse der Kadenzen, Formeln und Motiven der Alleluiarionmelodien weise ich Transpositionen der genannten melodischen Elemente nach, die - unter der Voraussetzung, dass die Intervallverhältnisse dieser Elemente in allen Lagen dieselben sind - bald *F♯*, bald *b♭* zu verlangen scheinen. Ferner versuche ich zu beweisen, dass diese Behauptung zuweilen von dem Vorhandensein sogenannter „falscher" Medialsignaturen des melodischen Kontextes unterstützt wird. Da das Postulat der erwähnten chromatischen Änderungen in so hohem Grade mit der Verbindung zwischen den Medialsignaturen und den besprochenen melodischen Elementen verknüpft ist, habe ich es für angebracht gehalten, in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit die Funktion der Medialsignaturen im allgemeinen zu untersuchen.

Die folgenden Überlegungen betreffend, verweise ich allgemein auf Jørgen Raasteds Dissertation *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts* hin. Während der fortdauernden Arbeit hatten wir natürlich Gelegenheit, die meisten Probleme in Verbindung mit der Funktion der Medialsignaturen zu erörtern, ein Thema, das gerade der Schnittpunkt beider Arbeiten ist.

§ 2. *Die Medialsignaturen als Kontrollzeichen.*

Bisher hat man die Medialsignaturen ausschliesslich als Kontrollzeichen angesehen. Die byzantinische Notation ist bekanntlich relativ - sie zeigt nicht die absolute Lage, und die Medialsignaturen sollten nach der Auffassung der bisherigen Forschung daher an geeigneten Unterbrechungen der Melodie dem Sänger als Kontrolle dienen und ihm das Gefühl für die absolute Lage geben, das er sonst vermissen müsste.[1] Diese Theorie setzt natürlich voraus, dass der Sänger eine genaue Einsicht in die gegenseitige theoretische Lage der Signaturen hatte.

In den Transkriptionen der M M B. sind die Medialsignaturen auf entsprechende Weise als Kontrollen der Übertragung verwendet, ja, oft werden sie ausgelassen als *stumme* Bestätigung, dass „die Rechnung stimmt"; und Wellesz und Tillyard gehen davon aus, dass die Medialsignaturen die allgemein angenommenen Lagen angeben.[2]

Die Theorie über die Medialsignaturen als Kontrollzeichen wirkt nicht überzeugend. In erster Linie ist gegen sie einzuwenden, dass Kontrollzeichen dieses Typs gar nicht notwendig sind. Jeder, der nur ein wenig mit der mittelbyzantinischen Notation vertraut ist, und der sich daran gewöhnt hat, unmittelbar von den Neumen zu singen und sich so dem Gefühl der Alten am weitesten genähert hat, wird wissen, dass man in den meisten Fällen genau merkt, auf welcher Stufe der Tonart man sich befindet; kennt man die festen Phrasen und Formeln, so weiss man genau, wo in der Tonart sie angebracht sind.

Während die bisherige Forschung sich einig war, die Medialsignaturen als schweigende Kontrollzeichen zu betrachten, ist man nach Strunks Abhandlung *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes* am meisten dazu geneigt, die *Initialsignaturen* als gesungene Intonationen zu deuten, und zwar auf Grund der Überlegung, dass der Sänger notwendigerweise einen Ton zum Beginnen haben musste. Die *Medial*signaturen sollten also stumme Kontrollzeichen sein, während die *Initial*signaturen hörbare Introduktionen zu der folgenden Melodie darstellen sollten. Aus diesem Unterscheiden ergibt sich der Anlass zu einer näheren Analyse der Funktion der Initial- und Medialsignaturen.

(1) Die Initialsignaturen (unter dieser Bezeichnung sind im folgenden sowohl die gewöhnlichen Signaturen d.h. die als Zahlen gebrauchten Buchstaben der Tonart mit oder ohne hinzugefügten „Schwänzen", vgl. Kap. V, § 1, als auch die voll ausgeschriebenen Initialintonationen zu verstehen) werden gefolgt von prägnanten Initialmotiven, und ein Teil dieser kommt nur nach Initialsignaturen vor.[3] Nach den Medialsignaturen kann uns ein Teil derselben Initialmotive begegnen wie nach den Initialsignaturen, aber es ist bezeichnend für diese „inneren Initialmotive", dass sie bei weitem nicht so markant sind und schon gar nicht in dem Ausmass wie die eigentlichen Initialmotive mit festen Neumenbildern verbunden sind.

(2) Die Initial- und Medialsignaturen sind in vielen Fällen dieselben, jedoch so, dass zahlreiche mit Intonationsschwänzen verbundene Signaturen nur als Initialsignaturen auftreten.[4]

(3) Dafür begegnen die von den Initialsignaturen her bekannten „Schwänze" in den Melodien als Verlängerungen von Medialkadenzen, die somit überleitende und fortführende Wirkungen erhalten. Diese verlängernden „Schwänze" führen im folgenden dieselben Initialmotive ein, die sie als Verlängerungen der Intonations-„Körper" introduzieren.[5] Praktisch dienen die genannten Schwänze in der Form von Verlängerungen der Medialkadenzen als *gesungene Medialintonationen*; ihre Lage ist fest, ihre Form charakteristisch, und sie bereiten wie gesagt gewisse „Initialmotive" im folgenden vor.

(4) Die Medialsignaturen führen wie oben erwähnt zahlreiche „innere" Initialmotive ein, die lockerer in ihrem Aufbau und weniger prägnant als die eigentlichen Initialmotive sind. Untersuchen wir den melodischen Kontext der Medialsignaturen genauer, sehen wir jedoch, dass das *vorangegangene* melodische Glied allgemein weitaus charakteristischer und beständiger als das folgende „innere" Initialmotiv ist. Medialsignaturen vom Typ [illegible] = *D*, [illegible] = *G*, [illegible] = *G* stehen nach deutlichen und markanten Medialkadenzen auf *D* bzw. *G* oder *G*, [illegible] = *E*, [illegible] = *F* und [illegible] = *G* finden wir meist nach Kadenzen, die mit den Finalkadenzen im Plagios Deuteros bzw. Barys oder Plagios Tetartos identisch sind. Wir können dies veranschaulichen mit einer auf Grund der Melodien des Pentekostarions in Sinai 1227 vorgenommenen Untersuchung von [illegible] = *G* als Medialsignatur im Deuteros und Plagios Deuteros. Hinweise im folgenden beziehen sich auf *Pent. Tr.* [illegible] begegnet insgesamt 64 Male als Medialsignatur, und in allen Fällen fährt die Melodie fort mit einem „inneren" Initialmotiv, einer mehr oder minder freien Gestaltung des Motivs *GabaG*; *vor* der Medialsignatur steht in 34 Fällen die bekannte Medialkadenz *acabaGG*, 10 Mal die Medialkadenz *bcabaGG* (s. z.B. Hymne 21, Zeile 11), 4 Mal treten andere Medialkadenzen auf *baG* endend und in 16 Fällen Ausgänge auf *G* auf, die nicht vorher zum *b* hinaufreichen. Besonders die erstgenannte Kadenz *acabaGG* scheint praktisch immer mit einem folgenden [illegible] = *G* verbunden (in 6 Fällen, wo die Melodie mit *a* anstatt mit *G* weitergeht, wird [illegible] ausgelassen. In zwei Fällen steht [illegible] = *b*). [illegible] = *G* wird mit anderen Worten in der grossen Mehrzahl der Fälle gerade an Stellen gesetzt, wo *G* kraft der vorangehenden äusserst charakteristischen Kadenz von vornherein ein fest etablierter Ton ist. Gerade an dieser Stelle ist [illegible] als tonaler Wegweiser überflüssig.

(5) Nach Medialkadenzen, die den unter (4) genannten entsprechen, begegnen z. B. [illegible], [illegible], [illegible], *Nenano* und *Nana* nach einem vorangegangenen Ruhepunkt und vor einem folgenden Quint-, Quart- od. Terzschritt aufwärts. In keinem der genannten Fälle handelt es sich um einen schwierigen Sprung, im Gegenteil, er ist in der Regel ein bevorzugtes Intervall der betreffenden Tonart. Oder anders ausgedrückt: Die Medialsignaturen besitzen weder hier noch in den unter (4) gezählten Fällen eine Kontrollfunktion. Als Kontrollzeichen sind sie überflüssig, eben weil sie an Stellen der Melodie auftauchen, wo vom Sänger angenommen werden muss, dass er in seinem Intervallgefühl am sichersten wäre.

(6) Schliesslich können die Medialsignaturen ausgeprägte Modulationen aus einer Tonart in eine andere angeben, z.B. [illegible] = *a* zwischen der Baryskadenz auf *F* und einem folgenden *bca*-Motiv, s. Beisp. 6; hier scheint die Stellung der Medialsignatur eine andere zu sein als in den unter (4) und (5) genannten Fällen, wo die Medialsignatur faktisch vorher vorbereitet war. In seinem bald erscheinenden Buch vertritt Raasted die Theorie, dass gerade in der Modulationsangabe die primäre Funktion der Medialsignaturen lag (Raasted, Kap. VII). Selbstverständlich zeigen die Medialsignaturen in vielen der unter (4) u. (5) angeführten Fälle auch Modulationen an, aber sie geben hier eher zu erkennen, dass eine Modulation im vorausgegangenen stattgefunden hat oder gründlich vorbereitet wurde.[6]

Abgesehen von den unter (6) gezählten Fällen, lässt sich also feststellen, dass die Funktion der Medialsignaturen als Kontrollzeichen sich von einem praktisch-musikalischen Gesichtspunkt aus völlig erübrigt, die Erklärung für das Vorkommen der Medialsignaturen sind wir daher gezwungen, anderweitig zu suchen.

§ 3. *Die Medialsignaturen als gesungene Intonationen.*

In seiner Abhandlung *Some Observations on the Structure of the Stichera in Byzantine Rite* (in *Byzantion*, XVIII (1958), S. 529-41) und in seiner Dissertation wies Raasted auf überzeugende Weise die Zusammenhänge zwischen der Anbringung der Medialsignaturen und der textlichen Struktur nach, und dass seine Ergebnisse auch für den Psaltikonstil Gültigkeit haben, geht aus der Gesamtanalyse der Alleluiarionmelodien hervor, woraus klar ersichtlich ist, dass die Anbringung der Medialsignaturen mit der Einteilung in Zeilen zusammenfällt. Die Medialsignaturen werden so an musikalischen und textlichen Ruhepunkten gesetzt, d.h. faktisch in Verbindung mit Pausen, i. e. dem Atemholen, in der Melodie. Diese Feststellung bringt uns an und für sich einer Lösung des Problems der Medialsignaturenfunktion nicht näher, aber man darf doch vorsichtig fragen, ob es nicht berechtigt sei, anzunehmen, dass die entstandene Unterbrechung oder das Atemholen auf irgendeine Weise aus-

[1] Vgl. *Handbook* S. 32. "The signature, called in Greek MARTYRIA (μαρτυρία), is used at the beginning of a Byzantine hymn *and also medially, as check on the correctness of the singing*" (von mir hervorgehoben).

[2] Daher verstehen die genannten Forscher die sogenannten „falschen" Signaturen nicht. Tillyard muss *Nana* auf *G* verwerfen, denn die genannte Intonation sollte auf *c* liegen (siehe Kap. V, Anm. 38); Wellesz berichtigt [illegible] auf *E*, denn die Signatur müsste auf *D* liegen (s. u.a. Kap. XIV, § 2), und [illegible] auf *F*, denn diese Signatur sollte auf *G* liegen (s. Kap. XI, § 2) usw.

[3] Z.B. begegnet im Plagios Tetartos das Motiv auf Τὸ κατ' εἰκόνα (Beisp. 9) ausschliesslich als Initialmotiv zum Beginn einer Hymne.

[4] Nämlich Signaturen vom Typ [illegible] usw. Aber Signaturen vom Typ [illegible] usw. finden wir auch als Medialsignaturen.

[5] Das gilt den Intonationsschwänzen [illegible] (*Pent. Tr.*, Hymne 21, Zeile 7-8), [illegible] (ebd., Hymne 23, Zeile 5-6), [illegible] (ebd., Hymne 96, Zeile 12-13) usw. Zahlreiche Intonationsschwänze mit dieser Funktion können in den Beispielen in der genannten, von Raasted verfassten Abhandlung *Some Observations* studiert werden. Ganze Intonationskörper mit Schwänzen können in der Melodie selbst enthalten sein, siehe Kap. V, Anm. 3.

[6] Als Belege dessen sei auf die vielen Transpositionen zum Tetartos im Plagios Tetartos verwiesen, wo die Tetartos-Motive mit [illegible] = *G* oder [illegible] = *d* nach einer vorausgehenden Medialkadenz auf *G* eingeleitet werden, Medialkadenzen, die zuweilen selbst Tetartos-Motive oder jedenfalls geeignet sind, allein aus dem Grunde, weil sie auf *G* enden, im Nachfolgenden eine Tetartosformel zu introduzieren.

gefüllt wurde, z.B. dadurch, dass die Medialsignaturen genauso wie die Initialsignaturen eine gesungene Intonation vertraten, von der angenommen werden muss, dass sie als ein musikalisches Ornament gewirkt habe. Dass dies die natürliche Lösung der Frage ist, ergibt sich aus folgenden Beobachtungen.

(1) Man ist sich darüber einig, dass die Initialsignatur einer gesungenen Intonation entspricht, weil der Sänger den Anfangston eben irgendwo finden muss. Da die Medial- und die Initialsignatur einander in weitem Ausmass rein graphisch ähneln, ist es auch berechtigt zu vermuten, dass sie beide ungeachtet ihrer Anbringung eine gesungene Intonation vertreten.

(2) Auch wenn man diesem Gedankengang nicht zustimmt, wird man einräumen müssen, dass gewisse Medialsignaturen nur als ausgeschriebene Medialintonationen wie z.B. [Neume] und [Neume] vorkommen. Man könnte natürlich behaupten, dass gerade die genannten Intonationen sich nicht verkürzen liessen und daher notwendigerweise in der beschriebenen Art gekennzeichnet werden mussten, ohne dass sie aus diesem Grunde gesungen wurden. Aber es ist doch eine einleuchtende Schwierigkeit zu erklären, dass eine voll ausgeschriebene Intonation mit Neumen und Intonationssilben nicht gesungen wurde; es wird beispielsweise nicht leicht sein, die Behauptung aufrechtzuerhalten, *Nenano* als Teil einer Initialintonation gesungen worden sei, während es als Medialintonation in genau derselben Gestalt lediglich ein stummes Kontrollzeichen gewesen sei.

(3) Die *Nana*- und *Nenano*intonationen sind nicht die einzigen Beispiele gesungener Medialintonationen. Unsere vermutlich älteste Psaltikon-Hs., Patmos 221, zeichnet sich dadurch aus, dass sie Initial*signaturen* und Medial*intonationen* konsequent anführt. Es scheint kein Zweifel darüber zu herrschen, dass die Hs. einen Brauch wiedergibt, nach dem die Medialintonationen gesungen wurden. Auf eine ähnliche Praxis stossen wir in Ashb. 64 in den Versionen von Kontakionmelodien, für die der sogenannte „Amanuensis" verantwortlich ist, siehe Kap. II, § 4 (a); hier finden wir ausgeschriebene Initial- und Medialintonationen. Im strengsten Sinne zeigen diese beiden Beobachtungen natürlich nur einen bestimmten Brauch der Hs. Patmos 221 und des „Amanuensis" in Ashb. 64 (oder etwa der Vorlage des „Amanuensis"), aber die Frage bleibt trotzdem offen, ob nicht z.B. SIMEON, der Hauptschreiber der Hs. Ashb. 64 und der „Amanuensis" Vertreter *desselben* auf verschiedene Weise formulierten Brauches sind, so dass SIMEON mit seinen Medialsignaturen und der „Amanuensis" mit seinen ausgeschriebenen Medialintonationen beide *gesungene* Medialintonationen anzeigen. Ausgehend von der Akathistoshymne und der Wiedergabe ihrer 24 Oikoi in Ashb. 64 (von SIMEON geschrieben) lässt sich beweisen, dass an denselben Stellen der Melodie in den verschiedenen Oikoi bald eine Medialsignatur, bald eine Medialintonation gesetzt wird. Wäre es nicht absurd zu vermuten, der Sänger habe nur die Intonation gesungen, wo er diese an ganz zufälligen Orten vorfand? - Wenn der Schreiber dann

und wann die volle Intonation zeichnet, so zeigt dies eher die eigentliche Praxis: dass die Medialsignaturen in der Regel gesungen wurden. Eine andere Erklärung dieser völlig zufälligen Medialintonationen ist kaum denkbar.[7]

Die gesungenen Medialintonationen setzen bei dem Vortragen einer bestimmten Hymne natürlich zwei Gruppen Mitwirkender voraus. Der eine Teil, sei es ein Chor oder ein Solist, sang die Melodie ohne Intonationen, während ein anderer Chor - oder eher ein einzelner Sänger - die Intonationen vortrug, und von diesen muss wie erwähnt angenommen werden, dass sie dem melodischen Verlauf als musikalische Ornamente dienten. Über die Probleme des Vortragens sei auf RAASTEDS Dissertation, Kap. VI verwiesen.

§ 4. *Die gesungenen Medialintonationen als musikalische Ornamente*

Nehmen wir an, dass die Medialsignaturen gesungene Medialintonationen vertreten, so lassen sich diese Intonationen ihrem Zusammenhang mit dem melodischen Kontext entsprechend in fünf Gruppen einteilen:

(a) *Zentrale Medialintonationen.*

Die zentralen Medialintonationen sind durch ihre genaue Verbindung zwischen dem vorausgehenden melodischen Element und der Intonation sowie zwischen der Intonation und dem folgenden melodischen Element gekennzeichnet. Im Verhältnis zum vorangehenden melodischen Element wirkt die Intonation als melodisches Echo und im Verhältnis zum folgenden melodischen Element als Introduktion.[8] Sie ist imstande weiterzuführen, z.B. die [Neume] = *a* entsprechende Intonationsmelodie, die nach einer vorausgehenden Medialkadenz auf *D aGFED - a* klingt und einen Übergang zur folgenden Initialis *a* schafft,[9] sogar die Medialintonationen, die gewöhnlich als fortführend bezeichnet werden müssen, sind in gewissen Fällen reine melodische Echos im Verhältnis zur

[7] In der Akathistoshymne (die folgenden Hinweise beziehen sich auf *The Akathistos Hymn*) stossen wir in Oikos I, Zeile 2-3, auf [Neume], aber in Oikos VII ebd., auf die voll ausgeschriebene Intonation, an der entsprechenden Stelle in Oikos II steht wieder [Neume], in Oikos VI die voll ausgeschriebene Intonation.
In Oikos I, Zeile 9-10 steht die voll ausgeschriebene Intonation Neanes auf *baG*, und wir finden sie wieder an der entsprechenden Stelle in Oikos III, VII, XI, XVII, XIX, während Oikos V, IX, XIII, XV, XXI und XXIII hier [Neume] hat. In Oikos I, Zeile 10-11 finden wir die ausgeschriebene Barysintonation, die auch in den übrigen Oikoi mit Ausnahme von Oikos XX und XXII, die nur [Neume] haben, auftritt. In Oikos I, Zeile 11-12 und Oikos V, ebd., sehen wir zwei Formen der ausgeschriebenen Tetartosintonation, während wir aber im Rest der betreffenden Oikoi der Akathistoshymne [Neume] registrieren. In Oikos I, Zeile 13-14 und Oikos XV und XIX, ebd. steht eine ausgeschriebene Tetartosintonation, in den restlichen Oikoi [Neume].
[8] Dies gilt den Intonationsmelodien, die in folgenden Fällen den Medialsignaturen entsprechen (die Hinweise gelten *Nov. Tr.*, die Medialsignaturen sind zu finden in Sinai 1227): [Neume] = *D* (Hymne 1, Zeile 6-7), [Neume] = *G* (Hymne 3, Zeile 5-6), [Neume] = *G* (Hymne 8, Zeile 5-6), [Neume] = *D* (Hymne 31, Zeile 7-8), [Neume] = *E* (Hymne 9, Zeile 2-3), [Neume] = *F* (Hymne 1, Zeile 8-9) und [Neume] = *G* (Hymne 63, Zeile 8-9).
[9] [Neume] = *a* (Hymne 1, Zeile 9-10), [Neume] = *d* (Hymne 12, Zeile 6-7, bei TILLYARD eine Quinte tiefer), [Neume] = *G* (Hymne 69, Zeile 5-6) usw. (Es gilt auch hier der Hinweis zu *Nov. Tr.*, die Medialsignaturen in Sinai 1227).

vorangegangenen melodischen Bewegung, und hier ist die Echowirkung noch markanter.[10]

Die zentralen Medialintonationen kommen am häufigsten in den Sticherarionmelodien vor, und sie sind gerade mit den Fällen identisch, wo man eingestehen muss, dass die Medialsignaturen als Kontrollzeichen völlig überflüssig sind: Die Medialintonation selbst ist eine Verdoppelung der Elemente des melodischen Kontextes, in erster Linie eine Verdoppelung der entscheidenden melodischen Bestandteile der vorangegangenen Medialkadenz. Zuweilen wirkt die Medialintonation daneben als Prä-Echo im Verhältnis zum folgenden melodischen Motiv; das gilt besonders den [Neume] und [Neume] entsprechenden Medialintonationen, z.B. [Neume] in einer typischen Stellung:

Medialkadenz	Medialintonation	Das folg. „innere" Initialmotiv
c a b a G G	*b a G* Ne——a nes	*G a b a G*

(b) *Verbindende Medialintonationen.*

Zwischen den verbindenden und den zentralen Medialintonationen besteht insofern eine Verwandtschaft, als sie mit der vorangegangenen Medialkadenz und dem folgenden „inneren" Initialmotiv organisch verknüpft sind. Die verbindende Medialintonation ist kein Echo des vorangegangenen melodischen Elementes, sondern wird selbst von eben diesem Element, das sozusagen der Medialintonation den Ton angibt, introduziert. Im Verhältnis zum folgenden melodischen Bestandteil wirkt die verbindende Medialintonation selbst als eine Introduktion, es handelt sich z.B. um die stets ausgeschriebenen Medialintonationen *Nenano* und *Nana*. Als *Initial*intonationen stehen sie praktisch nie allein, sondern auf folgende Art kombiniert

[Neume] [Neume]
[Neume] [Neume]
[Neume] [Neume]

Als *Medial*intonationen stehen sie dagegen immer allein; sie füllen einen Quartschritt aus, am häufigsten *E-a* bzw. *G-c*. Als Initialintonationen in den obengenannten Kombinationen klangen sie wie folgt

E F G F E + *E F G a*
Ne——a—nes + Ne——na—no

G a G G + *c c*
Ne-a—gi—e + Na——na

d c b a G + *c c*
Ha——gi—a + Na——na

Als Initialintonationen können *Nenano* und *Nana* mit anderen Worten die Introduktion, die von den [Neume], [Neume] und [Neume] entsprechenden Intonationsmelodien gegeben wird, nicht entbehren. Als Medialintonationen stehen sie scheinbar allein, aber ich halte es hier jedoch für das Vernünftigste, die *fehlende Introduktion* in der vorangegangenen Medialkadenz auf *E* bzw. *G* zu suchen, s. z.B. *Nov. Tr.*, Hymne 6, Zeile 4-5 (laut Sinai 1227)

E F a b c G F E E E F G a a
θε-ρα-πεύ-ει τῶν νο-σοῦν-των Νε να νώ ἀν—

wo die Medialkadenz auf *E* die übliche Einleitung der Initialintonation, d.h. die [Neume] entsprechende Intonationsmelodie ersetzt. Ähnlich mit *Nana*, z.B. ebd., Hymne 8, Zeile 7-8

d d b c b a b a G c c c c b
Τῶν ἀ——πο -στό—— τῶν Να νά ἰ——

wo die Medialkadenz auf *G* die übliche Introduktion der Initialintonation, d.h. die [Neume] oder [Neume] entsprechende Intonationsmelodie ersetzt.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, das *Nenano* auch als zentrale Medialintonation in der Form eines melodischen Echos im Verhältnis zum vorangegangenen melodischen Element auftreten kann.[11]

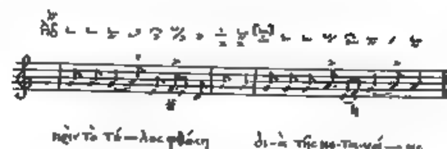
(c) *Vorwärtszeigende Medialintonationen.*

Unter dem Begriff vorwärtszeigende Medialintonationen sind Medialintonationen zu verstehen, die ohne organische Verbindung mit dem vorangegangenen melodischen Element ein Motiv einleiten, das in einer anderen Tonart beheimatet ist als das erwähnte melodische Element. Die vorwärtszeigenden Medialintonationen beginnen so aufs neue, indem sie die Verbindung mit dem Vorangegangenen kappen. Wir verweisen hier auf [Neume] = *d* (*Nov. Tr.*, Hymne 3, Zeile 6-7) nach einer vorangehenden Medialkadenz auf *E*, [Neume] = *b* ebenfalls nach einer Medialkadenz auf *E* (ebd., Hymne 3, Zeile 8-9), [Neume] = *e* nach einer Medialkadenz auf *d* (ebd., Hymne 8, Zeile 2-3)[12] und [Neume] = *a* nach einer Baryskadenz auf *F*, s. Beisp. 6.

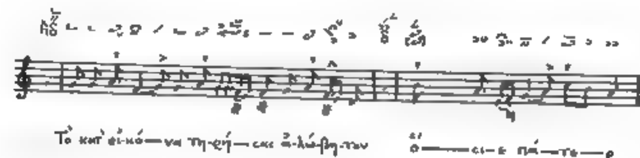
(d) *Rückwärtszeigende Medialintonationen*

Unter rückwärtszeigenden Medialintonationen sind diejenigen Medialintonationen zu verstehen, die allein auf das vorangegangene melodische Element zurückweisen und die sich nicht als Introduktion zum folgenden melodischen Element verstehen lassen. Die Beispiele sind hier äusserst wenige, in den Novemberhymnen kann ich nur auf Hymne 24, Zeile 5-6 hinweisen, wo Zeile 5 mit der Baryskadenz auf *F* schliesst und Zeile 6 mit dem *bca*-Motiv fortfährt; als Medialsignatur wäre von vornherein [Neume] = *a*, d.h. eine vorwärtszeigende Me-

[10] [Neume] = *a* (Hymne 35, Zeile 5-6), [Neume] = *d* (Hymne 45, Zeile 3-4), [Neume] = *G* (Hymne 83, Zeile 7-8). Ein interessantes Beispiel ist zu finden in Hymne 32, Zeile 10-11, wo Zeile 10 in Sinai 1227 mit *cabaGGa* schliesst, i.e. die bekannte G-Kadenz verlängert mit Oxeia auf *a*, die Medialsignatur danach ist [Neume], d.h. die übliche Beta Signatur ist wiederum mit einer Oxeia auf *a* verlängert, ein ganz genaues Echo des Medialkadenzenausgangs
Die Medialkadenz *c a b a G G a.*
Die Medialintonation *b a G a.*
[11] Z.B. *Nov. Tr.*, Hymne 9, Zeile 5-6 (die Medialintonationen in Sinai 1227)
b G a G F E a E F G a b c
τοῖς θαύ——μα——σιν Νε——να—νώ ἄν
Die Medialkadenz endet mit den Quartschritt *E-a* und macht somit die folgende Ausfüllung des Sprungs, die die Medialintonation darstellt, überflüssig. Indem die Medialintonation eine stufenweise Ausfüllung ist, so stellt sie doch nicht in demselben Sinn wie die eigentlichen zentralen Medialintonationen (s. oben) ein Echo dar.
[12] Die Medialsignaturen in Sinai 1227.



Beisp. 8: Th. gr 181, fol. 189v



Beisp. 9: München 471, fol. 64v

dialintonation als Einleitung zum folgenden *bca*-Motiv, vgl. Beisp. 6, zu erwarten, aber Sinai 1227 hat an dieser Stelle = *F*, eine Signatur, die sehr oft als zentrale Medialintonation auftritt, die hier aber als einseitig rückwärtszeigend aufgefasst werden muss. Ein interessanter Beleg dessen ist in Beisp. 8 zu finden (aus *Th gr 181*), wo wir auf πρὶν τὸ τέλος eine Anastamaformel auf *D* sehen, gefolgt von der *Nana*-Intonation auf *G*, einer „falschen" Medialintonation von dem Typ, den ich in *Chromatic Alterations in the Sticherarium* besprochen habe; die Anastamaformel ist in ihrer Eigenschaft als Introduktion zur folgenden *Nana*-Intonation als eine Dur-Form mit *F*♯ zu verstehen, weil die Introduktion ja hier die oder entsprechenden Intonationsmelodien - beide mit einer grossen Terz über ihren Schlusstönen - ersetzt; die *Nana*-Intonation bestätigt also ein *F*♯ im vorangegangenen. Nichtsdestoweniger müssen wir im folgenden im gewöhnlichen Plagios Tetartos-Initialmotiv *aEFG* ein *F*♮ ansetzen, d.h. die *Nana*-Intonation hat eine exklusive rückwärtsweisende Funktion. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangen wir in Beisp. 9, vgl *Nov. Tr.*, Hymne 80, Zeile 1-2; auf τηρήσας ἀλώβητον begegnet eine der Formeln, die ich in *Chromatic Alterations* der Anastamagruppe untergeordnet habe, und die in zahlreichen Fällen als eine Transposition einer entsprechenden Formel auf *G* betrachtet werden kann, diese Transposition verlangt eine Alteration des *F*, und diese Alteration wird von nach der Formel bestätigt, einer Signatur, die in ihrer Eigenschaft als gesungene Medialintonation als *aGF♯ED-a* gedeutet werden muss, ein klares Echo der vorangegangenen Formel, die folglich mit der in dem Beispiel angeführten Vorzeichen zu versehen ist. Aber bereits im folgenden müssen wir aus denselben Gründen wie oben *F*♮ ansetzen.

(e) *Medialintonationen ohne Verbindung mit dem melodischen Kontext*

Mit Medialintonationen dieses Typs sind Medialintonationen gemeint, die in keinerlei Verbindung mit dem melodischen Kontext stehen, so wie es bei den unter (a)-(d) aufgezählten Typen der Fall war. In den Novemberhymnen der Hs. Sinai 1227 fand ich diesen fünften Typ nicht, aber unten in Kap. XX, § 3 und Beisp. 141 werde ich mich näher mit einigen Fällen aus den Alleluiarionmelodien befassen

Diese eigenartigen Signaturen lassen sich vielleicht am besten auf Grund der Sonderung der ἀπὸ παραλλαγῆς von den ἀπὸ μέλους auftretenden Signaturen erklären, s. Kap. II in RAASTEDs Dissertation, wo er diese Phänomene sehr aufschlussreich veranschaulicht durch eine Behandlung von Doppelsignaturen des späten Sticherarions, Sinai 1471, dem er u.a. die Beisp. 9 entsprechende Melodie entnimmt. In Sinai 1471 stehen im genannten Fall nach der Endung auf *D* zwei Signaturen, und zwar und , von welchen auf *D* ἀπὸ παραλλαγῆς steht, d. h. als der Ton, zu dem wir zufolge der musikalischen Theorie mit als Initialis gelangt sein sollten, da nach der Theorie eine Quarte unter liegt. Indessen finden wir neben ein auf demselben Ton, diese letzte Signatur scheint ἀπὸ μέλους zu stehen, d h. übereinstimmend mit den Intervallverhältnissen des melodischen Kontextes - hier mit der vorangegangenen Endung auf *D*, die als eine Endung auf *G* empfunden wird, also mit einem *F*♯ über dem *D*.

Die ἀπὸ παραλλαγῆς vorkommenden Signaturen vermögen, einen Schein der Fragwürdigkeit auf die Hypothese von den Medialsignaturen als gesungene Medialintonationen zu werfen. In Sinai 1471 lässt sich das Problem wohl durch die Annahme lösen, dass nur die ἀπὸ μέλους eingesetzte Signatur, in diesem Fall , die potentielle gesungene Medialintonation vertritt, und obgleich die vielen ἀπὸ παραλλαγῆς gesetzten Medialsignaturen als relativ späte Phänomene angesehen werden können, tritt zuweilen, z. B. in Beisp. 141, der Fall ein, dass es nicht zu entscheiden ist, ob die vom melodischen Text isolierte Medialsignatur ἀπὸ παραλλαγῆς steht, d. h. als stummes Kontrollzeichen - eine Funktion, die wir den Medialsignaturen bisher absprachen - oder als ein Ausdruck eines vielleicht etwas unbeholfenen Versuches, die Melodie theoretisch korrekt zu machen. Es muss jedoch kräftig unterstrichen werden, dass Medialsignaturen, die ἀπὸ παραλλαγῆς zu stehen scheinen, in der klassischen Musiktradition so selten sind, dass sie die Hypothese von den Medialsignaturen als gesungene Medialintonationen nicht wirklich in Frage stellen können

§ 5: *Die „falschen" Medialsignaturen*

Für die Auslegung der „falschen" Medialsignaturen und -intonationen ist die Theorie von den Medialsignaturen als gesungene Medialintonationen von grösster Wichtigkeit, denn sie bedeutet, dass die den „falschen" Signaturen entsprechenden Intonationsmelodien als Transpositionen zu betrachten sind, z.B. ist = *a* zu verstehen als *aGF♯ED-a*, vgl oben, Beisp 9, indem man annehmen muss, dass die Intervallverhältnisse der Intonationen ihrer Anbringung ungeachtet immer dieselben sind. Zu den Problemen in Verbindung mit den „falschen" Signaturen werden wir in der folgenden systematischen Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive der Alleluiarionmelodien immer wieder zurückkehren. Die „falschen" Medialsignaturen oder besser: die „falschen" Medialintonationen sind wohl kaum so aufsehenerregend, wie man es von vornherein zu glauben geneigt ist; wenn die Medialintonationen die melodischen Kontexte nach den in § 4, (a)-(d) gegebenen Richtlinien widerspiegeln, müssen sie an und für sich auch *alle* melodischen Eigenarten reflektieren. Es hängt alles davon ab, was man mit den Begriffen Medialsignatur oder -intonation meint. Hier hat RAASTED eine glückliche Formulierung gefunden; in dem II. Kapitel seiner Dissertation heisst es nämlich von , dass es nicht so sehr bedeutet "We are now in the Deuteros Mode" oder "We are now on *G*" wie "If you want to intercalate a medial intonation here, the

Ne——a——nes

will be suitable". Auf die Spitze getrieben besagt dies, dass die nach aussen hin oktoechischen Medialsignaturen in der Form von Medialintonationen die chromatischen Änderungen des melodischen Verlaufes, ja, sogar ganze melodische Strukturen, die in nicht zu lösendem Konflikt mit dem theoretischen oktoechischen System stehen, widerspiegeln können. Es steht dem somit nichts im Wege, dass Medialintonationen z B die tonalen Eigenarten der prä- oder nicht-oktoechischen Melodien zu enthüllen imstande sind, s. Kap. XX.

Kapitel VII Die langen Ouranismakadenzen

Beisp. 10:
A 14a 2
Vat. gr 345,
fol. 23r
Deuteros

Beisp. 11:
A 22a 2
Vat gr. 345,
fol 25r
Deuteros

§ 1: *Die lange Ouranismakadenz auf E.*

Diese Zeilenkadenz finden wir in der kurzen Alleluiariontradition nur im Deuteros - in den Kontakionmelodien daneben noch im Plagios Deuteros und seltener im Plagios Tetartos.

In ihrer am häufigsten vorkommenden Form, die in Beisp. 10 vorgestellt wird, zerfällt sie in zwei Teile, der erste besteht aus einer erweiterten H[a]:*bc*-Formel (s. Kap. XIV, § 3) gefolgt von einem Antikenomakylisma auf *F* (im folgenden zu AK · *F*(♯) verkürzt, s. im übrigen Kap. XV, § 7); der zweite Teil setzt sich zusammen aus einer Aufwärtsbewegung von *F* nach *b* gefolgt von einer Abwärtsbewegung nach *E*. Die Bewegungen sind reich ausgeschmückt mit den für den Stil charakteristischen Piasma-, Bareia- und Antikenomagruppen, die in den anderen Ouranismakadenzen wiederzufinden sind.

Der erste Abschnitt der Kadenz kann mit einer Reihe unbetonter Silben auf *a* eingeleitet werden. Die letzte derselben wird auf die in Beisp. 10 gezeigte Art weitergeführt und die betonte Silbe auf dem Kratemohyporrhoon introduziert. Nach der betonten Silbe kann *eine* unbetonte auf dem Schlusston unmittelbar vor dem DG-Ausgang angebracht werden.

In Beisp. 11 wird eine Variante der Kadenz in der kurzen Alleluiariontradition gebracht; die Eigenart dieser Variante tritt stark hervor bei einem Vergleich mit Kratemohyporrhoon und Antikenomakylisma in Beisp. 10. Es ist ferner charakteristisch, dass sie teils mit zwei unbetonten Silben nach der betonten vorkommt, woraus sich die Umbildung der Kadenz ergibt, die in Beisp. 11 zu erkennen ist, teils oft fester mit der meist vorangegangenen H[1]-Formel verknüpft wird, als es bei der Hauptform der Fall ist. Ein Beleg für die starke Bindung der Variantenform an die vorangegangene Formel ist in der Textverteilung in A 14a.2 zu finden, siehe Beisp. 127.

Gcacd H[1].*bc* (v) — Die lange Our.-Kad. auf *E* (Variantenform)
κροτή–[η] —σα————τε χεῖρας

Anders ist das Verhältnis in A 14b.2, wo *die Hauptform* der Kadenz sich deutlich von dem Vorangegangenen abhebt

H[1]·*bc* — AK.*F*(♯) — Die lange Our.-Kad. auf *E*
ὁ θεὸ——[ο]—ς — ἐν ἀλαλαγμῷ

wo obendrein zwei Hss. (Paris 397 und Patmos 221) = *a* zwischen dem AK·*F*(♯) und der Zeilenkadenz aufweisen.

Die Intervallverhältnisse der Kadenz lassen sich nur schwer mit der Alleluiariontradition als Ausgangspunkt beleuchten; Brennpunkt des Interesses sind besonders die Intervallverhältnisse im Umkreis der Finalis *E*; der erste Abschnitt der Kadenz wird wie gesagt zuweilen mit = *a* eingeleitet, und nach der Finalis *E* geht die Melodie in der Regel weiter mit = *G*, wir finden mit anderen Worten nichts, das uns über die Intervallverhältnisse um *E* herum aufklären könnte.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass die *lange* Alleluiariontradition diese Kadenz umgeht und sie mit der langen Ouranismakadenz auf *G* ersetzt (s. Kap. XXI, § 1), darin könnte sich ein Zeugnis dessen versteckt halten, dass der Schluss auf *E* aus irgendeinem Grunde als schwierig empfunden wurde, und dass das Problem tonaler Art gewesen ist, scheint der folgende Vergleich mit den Kontakionmelodien zu ergeben.

Die kontakarische Parallele zur langen Ouranismakadenz auf *E* endet mit dem kontakarischen Ausgang auf *D* (s. Beisp. 5). Während die Zeile, die in der kurzen Alleluiariontradition mit der Kadenz auf *E* schliesst, auf Grund der Gesamtanalyse im grossen und ganzen als

Initialmotiv + H[1] *bc* + AK *F*(♯) Die lange Ouranismakadenz auf *E*,

charakterisiert werden kann, bestehen in den Kontakion-

Beisp. 12

melodien eine Reihe von Möglichkeiten der Zeilen, die mit der entsprechenden Kadenz auf *D* enden, diese Möglichkeiten werden in der Übersicht in Beisp. 12 aufgezählt

Ganz rechts in den Vierecken C und A ist der letzte Abschnitt der Kadenz wiederzufinden, vgl. Beisp. 10; A kann auf zwei Arten schliessen, je nachdem eine oder zwei unbetonte Silben nach der betonten stehen, F und AK *F*(♯) vertreten den ersten Teil der Kadenz, vgl. Beisp. 10. Die Vierecke sind im übrigen fortlaufend mit A-K gekennzeichnet, während wir jedoch die Formeln, die später in dieser Abhandlung näher bestimmt und definiert werden, auf die übliche Art benennen, z.B. H[1]·*bc* und AK.*F*(♯), oder etwa die Bezeichnung ganz ausschreiben, nämlich *Anastama* (s. weiter in Kap. XIII).

Die Übersicht gibt nur die wichtigsten Möglichkeiten der Musik und des Textes mit der langen Ouranismakadenz auf *D* als Schluss an. Die Einführung von betonten Silben wird mit –, unbetonte Silben werden mit ᴗ unter der Transkription in den einzelnen Vierecken bezeichnet. Die Symbole in den eckigen Klammern geben nicht immer ausgenutzte Möglichkeiten der Einführung von Silben an. Die Zeilen der Kontakionmelodien können sehr kurz sein,[1] aber es kommen auch Zeilen von bedeutender Länge vor.[2] Mit den Bezeichnungen der Übersicht in Beisp. 12 ausgedrückt sieht die feste alleluiarische Form so aus

Initialmotiv + H[1].*bc* + AK·*F*(♯) F AK *F*(♯) C A,

und obwohl wir alle einzelnen Elemente der kontakarischen Form wiedererkennen, ist die Kombination

AK *F*(♯) F

jedoch der Alleluiariontradition eigen und in den Kontakionmelodien nicht wiederzufinden. Die Kombination

F AK *F*(♯) C A,

die einzige in der Alleluiariontradition, ist die im Kontakarion am häufigsten vorkommende in den Zeilen, die mit dieser Kadenz ausgehen, aber es gibt - wie es aus Beisp. 12 hervorgeht - mehrere andere Möglichkeiten. Der Alleluiarionstil ist mit anderen Worten weitaus strenger als der Kontakionstil.

Die Beurteilung der Intervallverhältnisse in der langen Ouranismakadenz auf *D* im Kontakarion ist sehr kompliziert, ein Umstand, der im Zusammenhang mit den tonalen Verhältnissen im Deuteros und Plagios Deuteros als Ganzes zu sehen ist; die Übersicht in Beisp. 12 vermittelt uns einen ersten Eindruck. In der Phrase G stehen *Nenano* = *a* und in der Phrase I ἅϋ = *E* - in den Phrasen H und K entweder Ẍ = *D* oder Ẍ´ = *a*. Nehmen wir - wie in Kap. VI, § 3 erwähnt - an, dass die genannten Signaturen die entsprechenden Intonationsmelodien vertreten und dass die Intervallverhältnisse in den Intonationsmelodien konstant sind, entsteht ein Konflikt zwischen einerseits ἅϋ und *Nenano*, die in Übereinstimmung mit den üblichen Transkriptionsregeln die Halbtonstufe *E-F* bestätigen, und andererseits Ẍ = *D* und Ẍ´ = *a*, die die Intonationsmelodie auf *dcbaG* (*d*) nach *aGF♯ED-*(*a*) versetzen, und somit wird die Halbtonstufe *E-F* nach *F♯-G* verlagert. Dieser tonale Widerstreit ist einer der schwierigsten im Psaltikon überhaupt.

Es ist bezeichnend für die lange Ouranismakadenz auf *D* und ihren Zusammenhang mit der folgenden Zeile, dass die Kadenz selbst durch die Medialsignaturen Ẍ = *D* und Ẍ´ = *a* mit u.a. den Phrasen H oder K verknüpft wird. Die Übersicht in Beisp. 12 gibt eine Zeile wieder, die mehrmals einen „Kreis“ bildet. Die Belege der genannten „falschen“ Signaturen sind so zahlreich, dass man sie nicht als Fehler abtun kann, und wenn diese Signaturen auf normale Art aufzufassen sind, bedeuten sie meines Erachtens, dass *D* als ein *G* bzw. *a* als ein *d*, d.h. dass die Terz über dem *D* und unter dem *a* als ein *F♯* „empfunden“ werden muss.

Man hat es jedoch auch mit anderen Erklärungen dieser Erscheinung versucht, z.B. mit folgender. Da die Phrasen H und K auf *G* ausgehen, deutet das einleitende Ẍ eher auf diesen Ton als auf das einleitende *D*. Gegen diese Lösung des Problems ist in erster Linie einzuwenden, dass Ẍ´ ebensooft gleich *a* ist (in der Phrase H, wenn nur eine unbetonte Silbe vor der betonten steht), ein Umstand, der zu zeigen scheint, dass Ẍ und Ẍ´ mit dem einleitenden Quintensprung *D-a* in organischer Verbindung stehen. Ferner wäre anzuführen, dass viele Phrasen im Tetartos auf *G* beginnen und auf *c* schliessen, ohne dass man deswegen behaupten würde, das einleitende Ẍ = *G* deute auf das abschliessende *c*. Eine genaue Parallele begegnet uns in dem Oikos I der Akathistoshymne, wo wir die Phrase H in Zeile 12 und 14 eine Quarte höher finden, s. z.B. Zeile 12 (χαῖρε) in Ashb. 64, fol. 111r, Zeile 3-4, beginnend auf *G* und schliessend auf *c*, vor *G* sehen wir die Intonationsmelodie aus dem Tetartos, hier in der Form *dbcbaG*. Wird die Phrase H um eine Quarte abwärts transponiert, ist es daher am Platze, dies anzudeuten, indem man auch die Signatur bzw. die Intonation um eine Quarte abwärts, von *G* nach *D*, versetzt.[3] Nicht zuletzt muss festgehalten werden, dass Ẍ = *D* und Ẍ´ = *a* das einzig annehmbare Ergebnis ist, zu dem wir mit unseren Kenntnissen der Funktion der Medialsignaturen gelangen können: es muss im Fall Ẍ zwischen der langen Ouranismakadenz auf *D* und einer folgenden H-Phrase, die mit einem Ison beginnt, eine Identität zwischen (1) der Finalis in der Ouranismakadenz, (2) dem Anfangston der H-Phrase und (3) dem Schlusston in der der Medialsignatur entsprechenden Intonationsmelodie bestehen.[4]

[1] D A (Ashb. 64, fol. 97r Zeile 3-4).
H B A (ebenda, fol. 62r, Zeile 6-8).
Anastama D A (ebenda, fol. 78v, Zeile 7-9).

[2] Z.B. K F(v) AK *F*(♯) G AK *F*(♯) D A (Ashb. 64, fol. 80v, Zeile 3-7).

[3] Die Stelle in der Akathistoshymne ist in Wellesz, *The Akathistos Hymn*, S. 8 zu finden, im übrigen begegnet die Phrase H in der in Beisp. 12 angeführten Lage in der Akathistoshymne, Oikos I auf πρωτοστάτης (Ashb. 64, fol. 109r, Zeile 8-9, s. Wellesz a. a. O., S. 3), dass höchstwahrscheinlich *F♯* in der vorangegangenen Anastamaformel auf Ἄγγελος sowie im folgenden befindlich sind, wird in Kap. XIII, § 1, erörtert. Denselben Sachverhalt sehen wir in Oikos II auf Βλέπουσα ἡ ἁγία (Ashb. 64, fol. 1r, Zeile 1 3) usw.

[4] Über die mehr mechanisch betonte Seite der Funktion der Medialsignaturen, s. Carsten Høegs Kommentar in der Introduktion zur Faksimileausgabe von Ashb. 64, S. 30-34, sowie Raasteds Buch über Signaturen und Intonationen.

Ẍ = *D* und Ẍ´ = *a* im genannten melodischen Kontext sind ohne Zweifel als zentrale Medialintonationen zu verstehen, s. Kap. VI, § 4, d.h., dass die Medialsignaturen in ihrer gesungenen Form *aGF♯ED-*(*a*) im Verhältnis zur vorangegangenen Kadenz als Echo und zu den Phrasen H oder K als Introduktion wirken. Das setzt voraus, dass der Schluss der langen Ouranismakadenz auf *D aGF♯EF♯D* geklungen haben muss.

Besitzen wir nun andere Zeugnisse des *F♯* in der langen Ouranismakadenz auf *D*? Besonders ist die Aufmerksamkeit auf die intermodale Ouranismakadenz und ihre Lage im Plagios Deuteros in sowohl der Alleluiariontradition als auch im Kontakarion zu richten (Kap. VIII, § 1); diese Zeilenkadenz ist einer der wichtigsten Belege dafür, dass eine Ouranismakadenz in verschiedenen Lagen dieselben Intervallverhältnisse aufweist; das bedeutet, dass die intermodale Ouranismakadenz im Plagios Deuteros im Kontakarion wie die lange Ouranismakadenz auf *D* endet, nämlich,

aGF♯EF♯D,

s. Kap. VIII, § 1.

Die Halbtonformelkadenz auf *D* im Kontakarion, die ebenfalls durch eine Deltasignatur mit den Phrasen H oder K verknüpft wird, hat aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯*, so wie es in Kap. X, § 3 dargelegt wird; und dieses Ergebnis scheint auch für die lange Ouranismakadenz auf *D* von Bedeutung zu sein, da die beiden Kadenzen innerhalb des gleichen musikalischen Kontextes auswechselbar sind, so dass die Intervallverhältnisse auch dieselben sein müssen.[5]

Die andere Seite des Problems, die Bedeutung der Deltasignaturen im Verhältnis zu der Phrase H, kann bis in den Plagios Protos verfolgt werden durch eine Untersuchung, die die Ergebnisse, zu denen wir kamen, vollends beweist.[6]

Bisher versuchten wir zu beweisen, dass in der langen Ouranismakadenz auf *D* im Kontakarion mit grosser Wahrscheinlichkeit *F♯* enthalten sind, indem die „falschen“ Deltasignaturen als zentrale Medialintonationen aufgefasst werden. Dieses Bild wird wie gesagt von ἅϋ = *E* und *Nenano* = *a*, welche die Halbtonstufe *E-F* bestätigen, gestört, im Verhältnis zur vorangegangenen langen Ouranismakadenz auf *D* aber scheinen sowohl *Plagios Beta* als auch *Nenano* als *vorwärtszeigende* Medialintonationen zu dienen, s. Kap. VI, § 4, d.h. die vorhergehende, von der Halbtonstufe *F♯-G* bestimmte Tonalität, wird abgebrochen. Die neue Initialis, entweder *E* oder *a*, wird die „Weiche“, mit der eine neue, von der Halbtonstufe *E-F* bestimmte Tonalität eingeführt wird.

Die letzte Frage in Verbindung mit der Übersicht in Beisp. 12 ist diese. Wo herrscht die *E-F* - und wo die *F♯-G* - Tonalität vor? Wenn Ẍ = *D* und Ẍ´ = *a* als zentrale Medialintonationen die Alteration des *F* in der vorangegangenen langen Ouranismakadenz auf *D* bestätigen, muss dies doch wohl auf jeden Fall in der Phrase A gelten. Mit einiger Vorsicht könnte man wohl dasselbe von den Phrasen F und C und allen Belegen von AK.*F*(♯) sagen. Daher ziehe ich vor, in den genannten Fällen das Versetzungszeichen einzuklammern. Die Phrasen F AK *F*(♯) C A scheinen organisch miteinander verbunden; das muss auch von der Tonalität gelten.

Hinsichtlich der Tonalität bietet die Anastamaformel ein interessantes Problem. Mit einem Hinweis auf Beisp. 12 wird es klar, dass die Zeile zuweilen in zwei Teile zerfällt

(1) H[1]·*bc* Anastama,

(2) F AK·*F*(♯) C A (oder eine der anderen Möglichkeiten), die sich musikalisch reimen, da die Anastamaformel und der Schluss der Ouranismakadenz viel gemein haben. Dieser Schluss scheint eine ausgedehnte Ausgabe der Anastamaformel zu sein. Die Annahme, dass die beiden Teile von derselben Tonalität beherrscht sind, ist daher naheliegend; sind in F AK *F*(♯) C A *F♯* enthalten, sind sie es auch in der Anastamaformel, die in dem Fall eine Dur-Form sein muss.[7]

F♮ scheint nur in den Phrasen unmittelbar nach den Plagios Deuteros-Signaturen oder -Intonationen entschiedenes Heimrecht zu haben. Diese Stellen sind in Beisp. 12 mit einem Auflösungszeichen unter dem *F* gekennzeichnet.

Somit haben wir kurz und in groben Zügen die tonalen Probleme in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *D* im Kontakarion beleuchtet.[8] Im Verhältnis zu unserer eigentlichen Aufgabe, der Analyse der langen Ouranismakadenz auf *E*, mag diese Untersuchung den

[5] Die beiden ersten Zeilen des Kontakions zum Palmsonntag (K 32, Prooemium, s. Ashb. 64, fol. 114v, Zeile 2-10) sind in textlicher und musikalischer Hinsicht parallel

Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ
τῷ πώλῳ ἐπὶ τῆς γῆς.

Auf ἐπὶ τῆς γῆς sehen wir (vgl. Beisp. 12) die Phrasen D A, während wir auf ἐν οὐρανῷ die Phrase D, aber statt A eine auf *D* endende Halbtonformelkadenz finden.

In K 17 Oikos, sind auf σὺ καρπός μου (Ashb. 64, fol. 79v, Zeile 5-8) die Phrasen F(v) D A angebracht. Der Text wird gleich danach mit den Phrasen F AK *F*(♯) D wiederholt (ebd., Zeile 8-10), aber an Stelle von A mit der Halbtonformelkadenz auf *D*, ein deutliches Zeugnis, dass die Halbtonformelkadenz sich dem Zusammenhang, in dem wir sonst die lange Ouranismakadenz auf *D* erwarten sollten, organisch einordnet.

[6] Ein Vergleich aller Kontakionmelodien im Plagios Deuteros und Plagios Protos zeigt, dass gewisse Formeln und Kadenzen in bezug auf die Neumation miteinander identisch, aber im Verhältnis zueinander um eine Stufe verschoben sind. Dafür werden die genannten Formeln und Kadenzen im Plagios Deuteros oft mit „falschen“ Signaturen verbunden, welche die Intervallidentität mit den Melodien im Plagios Protos trotz der Verschiebung bestätigen. So erscheint die Phrase H (Beisp. 12) im Plagios Protos in Zusammenhängen, wo der einleitende Quintensprung als Ẍ oder ἅϋ und Ẍ´ und die Stufe unter Ẍ´ als ⁂ bestimmt werden, d.h. dass die Phrase H organisch über einem Pentachord angebracht ist, wo über dem untersten Ton desselben eine grosse Terz liegt. Die Kontakionmelodien im Plagios Protos sind in ihrer Definition der Intervallverhältnisse des Pentachords faktisch genauer, als es im Plagios Deuteros der Fall ist, und obgleich die Kontakionmelodien im Plagios Protos im grossen und ganzen ausserordentlich schwer zu transkribieren sind, ist jedoch kein Zweifel an den Intervallverhältnissen in den einzelnen Abschnitten der Melodien.

[7] Vgl. meinen *Chromatic Alterations in the Sticherarium*.

[8] Normalerweise finden wir in den Kontakionmelodien nur die lange Ouranismakadenz auf *D*. In Hpa 2 begegnet die Kadenz jedoch auf *D* und *A*, s. *The Tonal System*, App. 6, S. 48-50, diese Verschiebung der Kadenz ist in Patmos 221, Γ. γ. III, Vat. gr. 345, Ashb. 64 und Ê. β. VII belegt, während Sinai 1280 und Paris 397 die Melodie in ihren ursprünglichen Zustand zurückführen, so dass wir nur *D*-Kadenzen erhalten, die Transkription von Hpa 2 bereitet im übrigen sehr viel Kopfzerbrechen.

Eindruck erwecken, als würde sie weit vom Thema abschweifen, aber sie hat teils eine Reihe zentraler und wichtiger Tonalitätsprobleme aufgeworfen, denen wir uns im folgenden mehrere Male zuwenden werden, teils das spezielle Problem hinsichtlich der Tonalität der Kadenz im Alleluiarion gelöst. Da die kontakarische und alleluiarische Form der Kadenz faktisch miteinander identisch sind, wagen wir auch anzunehmen, dass dies von den Tonalitäten gilt. Mit anderen Worten: Auch in der alleluiarischen Form müssen *F♯* sein.

§ 2: *Die lange Ouranismakadenz auf G.*

Die lange Ouranismakadenz auf *G* erscheint in vielen Weisen als Gegenstück der langen Ouranismakadenz auf *E* (§ 1). Obgleich sich die Lagen voneinander unterscheiden, sind die Strukturen der beiden Kadenzen gleichartig.

In Beisp. 13 finden wir die normale Form, die Kadenz besteht aus zwei Teilen; der erste Abschnitt wird in verschiedenen von der Zahl der unbetonten Silben abhängigen Weisen eingeleitet, aber er endet mit der Introduktion der betonten Silbe auf *c*.[9] Nach einer Aufwärtsbewegung nach *d* mündet der erste Abschnitt in AK·*a* aus (s. Kap. XV, § 7). Der zweite Teil setzt sich zusammen aus einer Aufwärtsbewegung nach *c* und einer Abwärtsbewegung nach *G*. Eine unbetonte Silbe lässt sich auf dem Schlusston unmittelbar vor dem DG-Ausgang einführen.

In einzelnen Fällen wird der erste Abschnitt der Kadenz ausgelassen. Ein Beleg dessen zeigt Beisp. 14, wo die Abweichungen in der Neumation im Verhältnis zur Form in Beisp. 13 gekennzeichnet sind. Der Anfang des letzten Abschnittes wird geändert, und auf der folgenden Bareiagruppe wird eine betonte Silbe eingeführt. Es ist charakteristisch, dass diese Verkürzung der Kadenz in Zeilen mit insgesamt vier betonten Silben, einer relativ hohen Zahl, stattfindet. Diese Form ist zu finden in A 56a 1 und A 58a 1.

Eine ähnliche Verkürzung der Kadenz liegt in den stark melismatischen Zeilen vor. Ein Zeugnis dessen gibt Beisp. 15, wo der letzte Abschnitt der Kadenz mit *ce(dc)dc* - identisch mit der Phrase Q in der Übersicht in Beisp. 16 - eingeleitet wird. Im Alleluiarion ist die Form in A 50a 1 und A 59a·1 vorhanden.

Die Intervallverhältnisse der Kadenz geben keinen Anlass zu einer Diskussion, die Halbtonstufe *b-c* scheint eine wesentliche Rolle zu spielen. Am stärksten tritt dies vielleicht hervor in dem kleinen Motiv, mit dem der erste Teil der Kadenz in Beisp. 13 eingeleitet wird, *ccbc* (entsprechend der Phrase O in der Übersicht in Beisp. 16), das sehr deutlich an die *Nana*-intonation, besonders in der Form *cbc*, erinnert. Die Tatsache, dass die betonte Silbe auf *c* eingeführt und darauf nach *G* hinuntergeführt wird, lenkt die Gedanken auf die Funktion der H³- und H³-Formeln, s. Kap. XIV, § 2-3. In den gröbsten Zügen vertritt die lange Ouranismakadenz auf *G* eine Melismatisierung von H²- und H³-Formeln.
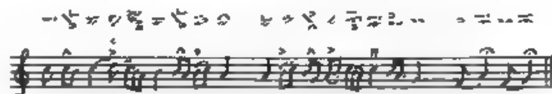
Entsprechend der Übersicht in Beisp. 12 werden in Beisp. 16 die wichtigsten Möglichkeiten der Zeilen auf-

[9] In der Phrase O in Beisp. 16 sehen wir eine etwas andere Form. Darüber hinaus kommen folgende Formen vor

G G G a a b c b c (A 54b 2)
a b c b c (A 51a 1)
a c b c (A 51b 3)
c (A 52a 1)
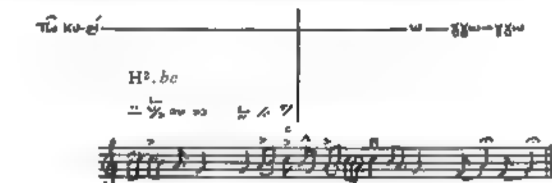
Die Neumation ist sehr verschiedenartig

Beisp. 13.
A 49a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 36r
Plagios Tetartos



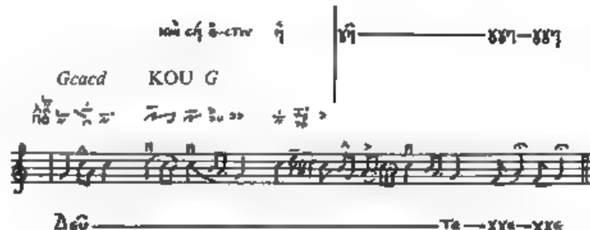
H².*bc*

Beisp. 14:
A 58a·1
Vat. gr. 345,
fol. 39v
Plagios Tetartos

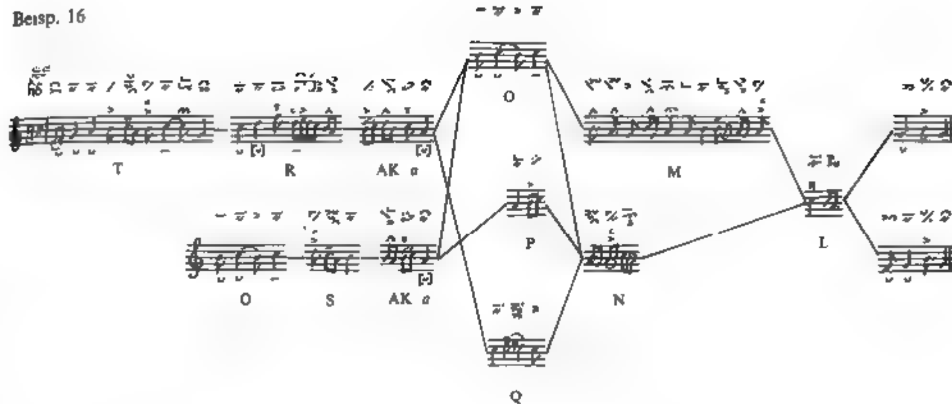


Gcacd KOU *G*

Beisp. 15:
A 50a·1
Vat. gr. 345,
fol. 36r
Plagios Tetartos



Beisp. 16



gezählt, die im Kontakarion mit der langen Ouranismakadenz auf *G* enden; während Beispiel 12 die meisten Möglichkeiten der *ganzen* Zeile, die im Plagios Deuteros mit der langen Ouranismakadenz auf *D* ausgeht, erschöpft, gibt Beisp. 16 nur die wesentlichsten Möglichkeiten hauptsächlich der letzten Hälfte der Zeilen wieder, die mit der langen Ouranismakadenz auf *G* schliessen, denn der Stil im Plagios Tetartos ist weniger straff als im Plagios Deuteros, z.B. lassen sich die Phrasen R, S und T auf verschiedene Art abwandeln.

Die Phrasen in Beisp. 16 sind fortlaufend mit L-T gekennzeichnet und im übrigen nach denselben Prinzipien wie in Beisp. 12 zusammengestellt. Auf Grund von Beisp. 16 können wir die gewöhnliche alleluiarische Form (Beisp. 13) als

O S AK·*a* P N L

charakterisieren, die gleichzeitig die Kombination ist, die im Kontakarion am häufigsten vorkommt. Die Phrasen M, R und T sind der Alleluiariontradition genauso wie die Kombination

O S AK.*a* O N L

unbekannt.

Wir stellen fest, dass die Phrase O in dieser Kombination dieselbe Funktion hat wie die Phrase D in der langen Ouranismakadenz auf *D* (Beisp. 12), nämlich eine betonte und eine oder zwei unbetonte Silben nach einer Antikenomakylisma-Endung im letzten Teil der Kadenz einzuführen.

§ 3· *Die lange Ouranismakadenz auf D.*

Der langen Ouranismakadenz auf *D* begegnen wir in der Alleluiariontradition im Plagios Protos. Wie die beiden vorangegangenen Ouranismakadenzen zerfällt diese in zwei Teile, s. Beisp. 17. Der erste Teil setzt ein mit der Wendung *FGFb♭aG*,[10] wo die Annahme von *b♭* zwingend zu sein scheint, teils um einen Tritonus zu vermeiden, teils auf Grund eines Vergleiches mit der kontakarischen Form in Beisp. 18, wo dieselbe Wendung eine Quinte höher liegt. Der erste Abschnitt der Kadenz geht aus mit einer Antikenomakylisma-ähnlichen Endung auf *E*. Der zweite Teil der Kadenz setzt sich zusammen aus einem Aufwärtsgang nach *G* und einem Abwärtsgang nach *D*, ausgeschmückt in der für die Ouranismakadenz üblichen Art. Man bemerke, dass der letzte Abschnitt der Kadenz über ganze zwei Ouranismaformeln verfügt, am deutlichsten in den kontakarischen Formen, Beisp. 18-19, da das letzte Ouranisma in Beisp. 17 nach den gewöhnlichen Regeln umgebildet wird, wenn zwei unbetonte Silben nach der betonten stehen, s. Beisp. 11. Die Verteilung von betonten und unbetonten Silben geht im übrigen aus Beisp. 17 hervor.

Von den 14 Belegen in der kurzen Alleluiariontradition enden 12 ohne Schwierigkeiten auf *D*, und es ist kein Zweifel an den Intervallverhältnissen. A 38a.2 und A 38b·1 sind jedoch mit gewissen Problemen verbunden, z.B. scheint A 38b 1 in Vat. gr. 345 auf *E* mit einem darüberliegenden *F♯* zu schliessen.[11]

Im kurzen Kontakionstil endet die Kadenz auf Grund des kontakarischen Ausgangs eine Stufe tiefer, s. Beisp. 19; die Kadenz tritt im Kontakarion übrigens in verschiedenen Lagen auf; so finden wir beispielsweise die alleluiarische Form im Kontakarion eine Quinte höher (Beisp. 18).

In Beisp. 19 sehen wir die Kadenz in der Lage der alleluiarischen Form in Beisp. 17; Beisp. 19 wurde dem ersten Kontakion des oktoechischen Zyklus in Ashb. 64 entnommen, s. Kap. II, § 4. Das Beispiel beginnt mit der Intonationsmelodie im Deuteros auf *aGF*, d.h. auf einem *F*, das als *G* „empfunden" wird - wahrscheinlich auch mit dessen Eigenschaften, d.h. einer grossen Terz über dem *G* und einem Halbton über der grossen Terz, entsprechend *Fab♭* in der notierten Lage; über eine ähnliche

[10] Die Bewegung finden wir als selbständige Formel wieder und zwar im Plagios Protos in A 40b 3 auf οὐρανοῖς (in derselben Lage) - im Plagios Tetartos in A 58a 4 auf καὶ ἐρρῶν (in derselben Lage wie in Beisp. 18) und im Plagios Deuteros in A 48a 2 auf ἐγώ (s. die Neumation in der Gesamtanalyse aller Melodien sowie die Bemerkungen in Kap. XVII, § 6)

[11] Über A 38a 2 und A 38b 1, siehe den Kommentar zur Gesamtanalyse.

Beisp. 17:
A 41a: 1
Vat. gr. 345,
fol. 31v
Plagios Protos

Beisp. 18:
K 22, Oikos
Ashb. 64,
fol. 91r
Protos

Beisp. 19: Ashb. 64, fol. 180r
Protos

Anbringung der Deuterosintonation in A 1a, vgl. Beisp. 1 [18]

Die Form in Beisp. 19 entspricht einer erweiterten Form der alleluiarischen in Beisp. 17, aber es begegnen auch im Kontakarion andere Formen, in denen die erste Sektion der Kadenz starken Änderungen unterliegt.[19]

Die tonalen Probleme im Kontakarion lassen sich mit einigen Beispielen beleuchten. Vorausgesetzt, dass = *a* in K 24, Oikos (Ashb. 64, fol. 95r) Initialsignatur ist, sehen wir die Kadenz auf *G* auf ὑπεράγαθε κύριε, ebd., fol. 95r, letzte Zeile, bis 95v, erste Zeile, und auf *D* auf ὑπὸ τῆς συνειδήσεως, ebd., fol. 95v, Zeile 7-10, deren Neumation der Form in Beisp. 19 entspricht, im letztgenannten Fall wird der Anfangston in den Proshomoia der Melodie als = *b* bestimmt (Ashb. 64, fol. 91v, Zeile 8, sowie ebd., fol. 180v, Zeile 3 von unten). Das Vorhandensein von *F♯* geht hervor aus = *G* nach der Kadenz (ebd., fol. 95v, Zeile 5 von unten), einer rückwärtszeigenden Medialintonation, s. Kap. VI, § 4. Diese Belege scheinen zu beweisen, dass die Kadenz auf *C* endet, wenn sie sich aus der *tiefen* Lage entfaltet, d.h. mit = *D*, = *F* und = *D* (Beisp. 19 und ihr melodischer Kontext), aber auf *D* (mit *F♯*), wenn sie es aus der *hohen* Lage tut, d.h. mit *b* und = *G*. Die Intervallverhältnisse, die am Anfang des K 24, Oikos, mit = *a* und mit einer Tonalität eingeleitet werden, die den Intervallverhältnissen in der der Signatur entsprechenden Intonationsmelodie analog sind, werden mit anderen Worten nach und nach zerstört.

Auf τῆς ἐμῆς ἐλεγχόμενος in K 24, Oikos (Ashb. 64, fol. 95v, Zeile 2-5 von unten) stellen sich uns grosse Schwierigkeiten in den Weg. die Kadenz wird von = *G*, also aller Wahrscheinlichkeit nach mit *F♯* unter *G* introduziert, endet auf *D*, aber geht weiter unten fort mit = *a*, d.h. mit der Einführung von Intervallverhältnissen, die der Intonationsmelodie *aGFED-a* - also *F♮* statt *F♯* - entsprechen. Nichtsdestoweniger begegnet gleich im folgenden auf ἐπὶ τοῦ θρόνου σου (ebd., fol. 96r, Zeile 1-3) die Kadenz auf *D*, begleitet von = *G*, also wieder eine Bestätigung des *F♯*. Bedeutet aber nach τῆς ἐμῆς ἐλεγχόμενος wirklich, dass über der Finalis *D* der Kadenz bald eine kleine, bald eine grosse Terz liegt? Soweit ich sehe, ist die Lösung darin zu suchen, dass eine vorwärtszeigende Medialintonation ist (Kap. VI, § 4), die dem für den Protos so typischen Initialmotiv

DDaEFG

als Introduktion dient, aber die durch die Halbtonstufe *E-F* bestimmte Tonalität wird aller Wahrscheinlichkeit nach sehr bald zerstört.

Die Probleme aus der Kontakiontradition veranschaulichen die grossen Schwierigkeiten, die mit der Transkription des Protos und des Plagios Protos in dieser Gattung verbunden sind. Das Analysenergebnis der Kadenz aus der Alleluiariontradition scheint das etwas schwächere Material aus der Kontakionüberlieferung zu unterstützen, so dass wir feststellen können, dass die lange Ouranismakadenz auf *D* in der Alleluiarion- und ihre Äquivalente auf *G*, *D* und *C* in der Kontakiontradition dieselben Intervallverhältnisse zu besitzen scheinen, d.h. Intervallverhältnisse entsprechend der Anbringung der Ouranismaformel auf *GFED*. Diese Intervallverhältnisse sind denen analog, die in der langen Ouranismakadenz auf *E* galten, also mit der Ouranismaformel auf *aGF♯E* (§ 1). Dieses Ergebnis ist wichtig für unseren nächsten Punkt in diesem Zusammenhang: die intermodale Ouranismakadenz (Kap. VIII, § 1-2).

---

[18] Mit der Transkription in Beisp. 19 verbessere ich meine frühere Transkription in *The Tonal System*, App. 1, S. 37-40, wo ich die Melodie eine Stufe höher legte, da ich mir zum damaligen Zeitpunkt nicht darüber im klaren war, dass auch eine „falsche" Signatur sein und somit auf *F* liegen könnte. K 24 P und dessen Proshomoion im oktoechischen Zyklus sollten auf *C* beginnen (die Initialsignatur und -neume in Ashb. 64, fol. 94v ist eine sekundäre Rekonstruktion, s. a.a.O., S. 22-23, die die Melodie in „theoretischer Hinsicht" retten soll).

[19] Z.B. K 48 P auf τὰ σκάνδαλα (Ashb. 64, fol. 164r, Zeile 2-4 von unten), K 17 P auf μετὰ ἀστέρος (ebd., fol. 76r, Zeile 3-5 von unten), K 48 P auf κύριε (ebd., fol. 164v, Zeile 2-4).

Kapitel VIII Die kurzen Ouranismakadenzen

§ 1 *Die intermodale Ouranismakadenz.*

Die intermodale Ouranismakadenz ist eine der wichtigsten Zeilenkadenzen im Psaltikon überhaupt, und auf Grund ihres Vorkommens in praktisch allen Tonarten eignet sie sich als Ausgangspunkt für tonale Untersuchungen. Ihr intermodaler Charakter tritt nicht so stark in der Alleluiariontradition hervor - teils weil sie im Deuteros und Plagios Tetartos fehlt - teils weil diese Tradition bekanntlich den Tritos und Barys meidet.

Die Kadenz wird in Beispiel 20-22 gezeigt, sie besteht im Gegensatz zu den langen Ouranismakadenzen aus einem Abschnitt. Gehen wir von Beisp. 20 aus, können wir feststellen, dass die betonte Silbe der Kadenz auf der auf *f* beginnenden Piasmagruppe eingeführt wird; die schlichtere Gestaltung dieser Gruppe in Beisp. 21, wo sie auf *c* anfängt, ist ganz einfach eine andere Art des Vortragens. Eine unbetonte Silbe nach der betonten wird introduziert auf dem Schlusston vor dem DG-Ausgang, und zwei unbetonte Silben nach der betonten führen zur bereits in Verbindung mit den langen Ouranismakadenzen beobachteten Umbildung des Schlusses der Kadenz, s. Beisp. 11 und 17. Die letzte unbetonte Silbe vor der betonten ruht auf *fgf* (Beisp. 20) und weitere 1-3 unbetonte Silben vor der betonten lassen sich auf dem einleitenden *f* anbringen.

In Beisp. 20-22 wird ein kurzer Eindruck des intermodalen Charakters der Kadenz vermittelt, diese Beispiele können mit denen aus dem Plagios Deuteros (in der Gesamtanalyse aller Melodien, wo die Melodien dieser Tonart transkribiert wiedergegeben werden) verglichen werden, und zwar in A 44b: 1, A 44b: 3, A 44b: 5, A 44b: 6, A 44b: 9, A 45a: 1, A 46a: 1, A 48a: 1, A 48a: 2 und A 48c: 2.

Benutzen wir die Lage der Ouranismaformel als Ausgangspunkt, zerfällt die Kadenz in vier Gruppen:

Tetartos:	*g f e d*
Protos:	*d c b a*
Plagios Deuteros	*a G F E*
Plagios Protos	*G F E D*

Wir bemerken sofort, dass die Intervallverhältnisse im Tetartos, Protos und Plagios Protos einander völlig gleich sind: mit der Halbtonstufe inmitten der Formel auf *e-f* bzw. *b-c* oder *E-F*. Die Form im Plagios Deuteros fällt bis auf weiteres nicht in diese Gruppe, da wir an der entsprechenden Stelle der Formel die Ganztonstufe *F-G* finden.

Wenn die Ouranismaformel und damit die intermodale Ouranismakadenz in allen erwähnten Lagen dieselben Intervallverhältnisse enthalten soll, verlangt dies in dem

Beisp. 20.
A 24a: 1
Vat. gr. 345,
fol. 26r
Tetartos

Beisp. 21.
A 9a: 2
Vat. gr. 345,
fol. 21v
Protos

Beisp. 22.
A 43b: 1
Vat. gr. 345,
fol. 33r
Plagios Protos

aus dem Plagios Deuteros bekannten Fall Intervallverhältnisse, die *aGF♯E* entsprechen, und dass es sich wirklich um *F♯* zu handeln scheint, dafür spricht die Kombination der Kadenz mit „falschen" Signaturen und Intonationen im Plagios Deuteros, in erster Linie mit der *Nana*intonation auf *G*, diese ist in A 48a:2 vor der Kadenz zu finden (wahrscheinlich) als zentrale Medialintonation (Kap. VI, § 4), was ein Zeugnis vom Vorhandensein von *F♯* zu beiden Seiten der Intonation ist), und in A 48c 2-3 steht sie nach der Kadenz (hier jedenfalls eine rückwärtszeigende Medialintonation, die *F♯* in der vorangegangenen Kadenz bestätigt). Ferner haben wir in A 44b:9-10 [neume] = *E*, sicher eine zentrale Medialintonation, die von dem Vorkommen von *F♯* im melodischen Kontext zeugt. Zu diesen Ergebnissen gelangen wir mittels unserer Haupthandschrift, Vat. gr. 345, aber sie sollten hier mit Beobachtungen aus Patmos 221 und Paris 397, die in praktisch allen Fällen die *Nana*intonation auf *G* vor der Kadenz im Plagios Deuteros zeigen, ergänzt werden. All dieses scheint zu beweisen, dass die Kadenz im Plagios Deuteros dieselben Intervallverhältnisse enthält wie z.B. die Form im Beisp. 20, wo die *Nana*intonation auf *f* vor der Kadenz steht, denn die *Nana*intonation auf *G* muss wie gesagt als Zeugnis einer Halbtonstufe unter *G*, also eines *F♯* - dem *e* unter dem *f* im Beisp. 20 entsprechend - gewertet werden, so dass die Ouranismaformel selbst wirklich auf *aGF♯E* liegt. Dass die *Nana*intonation als zentrale Medialintonation auch für die Intervallverhältnisse vor der Intonation Konsequenzen hat, wird eingehender im Kapitel über die Anastamaformel (Kap. XIII) sowie bei der Untersuchung der Melodien im Plagios Deuteros (Kap. XVII) erörtert werden.

Die Alteration des *F* in der intermodalen Ouranismakadenz im Plagios Deuteros wird oft von [neume] = *E* und dem *Nenano* auf *a* nach der Kadenz angefochten, s. z.B. in A 48a.1-2 und A 47a·2-3, die wie bereits in Verbindung mit ähnlichen Erscheinungen in der langen Ouranismakadenz auf *E* erwähnt, s. Kap. VII, § 1, als einseitig vorwärtszeigende Medialintonationen (Kap. VI, § 4) zu betrachten sind. In diesem Zusammenhang fällt es auf, dass das Ergebnis der tonalen Analyse der langen Ouranismakadenz auf *E*, die auf dieselbe Art und in derselben Lage wie die intermodale Ouranismakadenz im Plagios Deuteros schliesst, ebenfalls eine Bestätigung der Alteration des *F* in der Kadenz ist (Kap. VII, § 1).

In den Kontakionmelodien geht die intermodale Ouranismakadenz mit der kontakarischen Endung (Beisp. 5) eine Stufe tiefer aus als die alleluiarische Form. Wählen wir abermals die Lage der Ouranismaformel zu unserem Ausgangspunkt, so ergeben sich folgende vier Gruppen

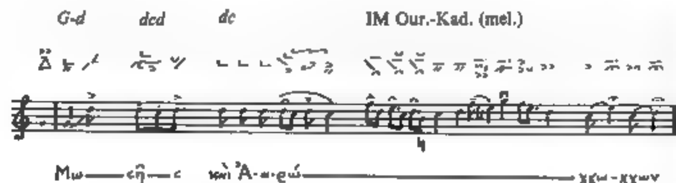
Tetartos:	*g f e d*
Tritos und Plagios Tetartos:	*d c b a*
Protos, Deuteros und Plagios Deuteros	*a G F♯ E*
Plagios Protos und Barys:	*G F E D*

Die Alteration des *F* im Protos, Deuteros und Plagios Deuteros wird wie in der Alleluiariontradition von einer Reihe „falscher" Signaturen bestätigt [1]

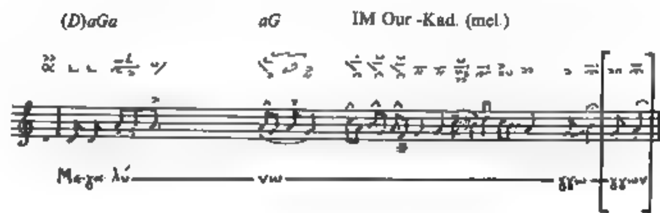
§ 2: *Die intermodale Ouranismakadenz (melismatische Form).*

Diese ziemlich seltene Zeilenkadenz lässt sich als melismatische Ausgabe der im vorigen Paragraphen besprochenen Kadenz betrachten; sie tritt auf im Tetartos und Protos, s. Beisp. 23-24. Die Kadenz wird in der Gesamtanalyse aller Melodien I(nter) M(odale) Our -Kad. (mel.) gekennzeichnet.

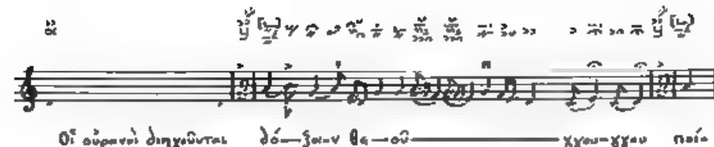
[1] S. z B. bezüglich des Protos K 22 P, wo die Kadenz auf ὁ θεὸς auf *D* gefolgt von [neume] = *D* begegnet (Ashb. 64, fol. 90v. Zeile 4-5) und in bezug auf den Deuteros den oktoechischen Zyklus psaltischer Hypakoai auf πρὸς τὸ μυριοσι, wo wir die Kadenz auf *D* mit der *Nana*intonation auf *G* davor (ebenda, fol. 246r Zeile 3-4 von unten) und mit [neume] = *a* danach (z B. in Vat. gr 345) finden (s. *The Tonal System*, App. 6, S. 49). Die Beispiele im Plagios Deuteros und Legion.
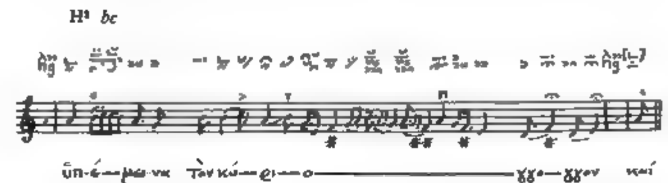


Beisp. 23.
A 33a 1
Vat. gr 345,
fol. 29r
Tetartos



Beisp. 24·
A 6b 1
Vat gr 345,
fol 20v
Protos



Beisp. 25
A 1a: 1
Vat. gr 345,
fol. 19r
Protos



Beisp. 26:
A 13a: 2
Vat gr. 345,
fol 22v
Protos

Die Kadenz begegnet ausschliesslich als Endung der ersten Zeile eines Stichos. Sie führt eine Silbe weiter, die auf einer vorangegangenen *medialen* Formel oder einem do. Motiv introduziert wurde und die betont sein kann (Beisp. 23), meist aber unbetont ist (Beisp. 24); eine zusätzliche unbetonte Silbe kann auf dem Schlusston vor dem DG-Ausgang eingeführt werden.

In der Alleluiariontradition sind nur die in Beisp. 23-24 angegebenen Lagen vorhanden; die Neumation ist die gleiche. Das einzige tonale Problem begegnet in Beisp. 24 in der dritten Bareiagruppe auf *a-F*, wo wir gezwungen sind, analog den entsprechenden Intervallverhältnissen in Beisp. 23 (*d b*) ein *F♯* anzusetzen. Die vielen Anzeichen einer Alteration des *F* im Protos überhaupt bekräftigen diese Annahme; in dem aktuellen Zusammenhang bemerkt man, dass der Rest des A 6b (A 6b: 1 = Beisp. 24) mit den Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c* von einer „hohen" Tonalität geprägt ist.

Die Kadenz tritt vereinzelt in den Kontakion- und Hypakoëmelodien auf [2]

§ 3: *Die seltene Ouranismakadenz*

Diese Zeilenkadenz ist eine der eigenartigsten und in tonaler Hinsicht interessantesten Kadenzen des Psaltikons. Da sie nur so wenige Male zu belegen ist, habe ich ihr das schlecht zutreffende Prädikat „selten" verliehen. In den Alleluiarionmelodien kommt sie nur viermal vor (A 1a:1, A 8a 2, A 11a:1 und A 13a·2), in den Prokeimenonmelodien fünfmal (P 3, P 31 (bis) und P 32 (bis)); die alleluiarische Form wird in Beisp. 25-26 gezeigt.

Die erste betonte Silbe wird auf der einleitenden H³-Formel introduziert (s Kap. XIV, § 3), die natürlich mit zur Kadenz gehört, die zweite betonte Silbe wird auf die im Beisp. 25 gezeigte Weise eingeführt (die Form im Beisp. 26 mit nur einer betonten Silbe bildet eine Ausnahme). In bezug auf die Neumation ist die Kadenz besonders charakteristisch auf Grund der beiden Piasmagruppen vor der Ouranismaformel.

Wir werden uns hiernach einer Untersuchung der Intervallverhältnisse der Kadenz zuwenden. In Beisp. 25 (der melodische Kontext wird in Beisp. 1 als ganzer wiedergegeben) begegnen wir einer durch die Halbtonstufen *E-F* und *a-b♭* bestimmten einzigartig tiefen Tonalität, da [neume] = *a* vor und nach der Kadenz eine mittelbare Bestätigung der Halbtonstufe *a-b♭* darstellt, vgl. die Bemerkungen zu der entsprechenden „falschen" Signatur in Beisp. 19 sowie im Kap. VII, § 3. Die Kadenz zeigt also dieselben Intervallverhältnisse wie die übrigen bisher behandelten Ouranismakadenzen.

In Beisp. 26 begegnet die Kadenz eine Stufe höher als in Beisp. 25, mit anderen Worten in einer Lage, die wir schon in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) und der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* im Plagios Deuteros (s. oben, § 1) besprachen, wo wir in beiden Fällen feststellen konnten, dass es naheliegend sei zu vermuten, dass die abschliessende Ouranismaformel Intervallverhältnisse enthalte, die *aGF♯E* entsprächen. Zu diesem Ergebnis werden wir auch kommen müssen, wenn wir - von den Intervallverhältnissen in Beisp. 25 ausgehend - Intervallidentität mit Beisp. 26 annehmen.

Sind wir auch imstande, die Alteration des *F* in Verbindung mit der Form in Beisp. 26 nachzuweisen? Wir können erstens mit einem Hinweis auf die Gesamtanalyse aller Melodien feststellen, dass die hohe, von den Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c* bestimmte Tonalität in A 13a 3, welche Zeile nach A 13a.2 (= Beisp. 26) folgt, vor-

[2] Z B in K 3 P ἑκουσίως (Ashb 64. fol 49r Zeile 3-5) und Hps 2 κορευθεῖσαι (ebd., fol. 246r Zeile 7-8). Varianten sehen wir zweimal auf dem Text τὰς γλώσσας in K 42 P (ebd., fol. 147v), in K 25 P auf φρονήσεως (ebd., fol. 97r, Zeile 1-3) usw

Beisp. 27.
K 35, Oikos
Ashb. 64,
fol. 131r
Plagios Tetartos

καὶ πρὸς ἀλ-λή———λοις ἐ-βό————ω—ν ῶ

Beisp. 28
Die Akathistoshymne, Oikos I
Vat. gr. 345,
fol. 95r
Plagios Tetartos

οὐ-ρα-νό——θεν ἐ-πέμ-φ————θη εἰ-πεῖν

Beisp. 29.
Hps 4
Ashb. 64,
fol. 248v
Tetartos

χερετέ ὅ-τι

herrscht. Zweitens bemerken wir die zwei Belege ἅγ = *a* in Verbindung mit A 13a.2; dieser Ton ist theoretisch gesehen der unterste Ton des Pentachords *aGFED*, wo man entsprechend *D-B♮* eine *kleine* Terz unter eben diesem Ton erwartet; dasselbe gilt von ἅγ auf *G* und *d*; die Signatur auf *a* liesse sich also als mittelbares Zeugnis einer Alteration des darunterliegenden *F* ansehen, s. ferner Kap. XX, § 1. Obgleich wir dieser Beobachtung keine entscheidende Beweiskraft beizumessen wagen, ist es doch wichtig zu beachten, dass der Übergang von A 13a:2 zu A 13a:3, der Quartschritt *E-a* aufwärts, gekennzeichnet ist mit ἅγ = *a* und nicht mit ꙋ́ = *a*, das in seiner gesungenen Form die Intervallverhältnisse im Pentachord *D-a* deutlich abgegrenzt hätte. Der Übergang mit ἅγ erinnert mehr an Übergänge von z.B. *D* nach *G* oder von *a* nach *d*.

Eine entscheidende Bestätigung des *F♯* in der Kadenz in dieser Lage liefern die Kontakionmelodien, wo die Kadenz in einfacherer Form mit nur *einer* betonten Silbe auftritt; wenn man den einleitenden Abschnitt entfernt, entspricht die Form in groben Zügen der alleluiarischen. Das Verhältnis zwischen Text und Musik in den Kontakionformen ist etwas anders, s. Beisp. 27-29. Das entspricht ungefähr dem, das für die intermodale Ouranismakadenz gilt.

Beisp. 27 ist dem Oikos des Osterkontakions entnommen, auf ἐβόων tritt die Kadenz auf mit der Ouranismaformel *aGFE* zuzüglich der kontakarischen Endung (Beisp. 5), die die Kadenz zur Finalis *D* hinunterleitet. Die folgende „falsche" Medialsignatur, ꙋ̈ = *D*, ist deutlich eine zentrale Medialintonation (Kap. VI, § 4), die nicht nur im folgenden das aus dem Tetartos bekannte Initialmotiv, obgleich hier eine Quarte tiefer (s. Kap. XVI, § 6), introduziert, sondern auch im Verhältnis zur vorangegangenen Kadenz als Echo wirkt.

Kad. *a a b (a G) G a (G F♯) F♯ a G F♯ E F♯ D*
Inton.: *a* *G* *F♯* *E* *D*
ʼA ——————————γι—α

ein Sachverhalt, der schon in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *D* und deren Kombination mit der Phrase H oder K zur Sprache kam (Kap. VII, § 1 und Beisp. 12). Die „falsche" Signatur bestätigt also die Alteration des *F* in der seltenen Ouranismakadenz, dies gilt anscheinend auch von der Form in Beisp. 26.

Die Bestätigung dieser Alteration scheint auch die endgültige Lösung des Problems hinsichtlich der fast berühmten Belege von ἅγ = *E* in den Oikoi der Akathistoshymne zu sein, die erwähnte „falsche" Signatur kommt in der ganzen kurzen Kontakiontradition vor. Ashb. 64 und E. β. VII enthalten eine Ouranismakadenz auf *G* vor der genannten Signatur, während die übrigen Hss. (inkl. des „Amanuensis" in Ashb. 64) die seltene Ouranismakadenz in der in Beisp. 28 wiedergegebenen Lage zeigen, d.h. endend auf *D* gefolgt von ἅγ = *E*.

Wenn wir dem Ergebnis unserer Analyse der Form in Beisp. 27 entsprechend in der Kadenz auf ἐπέμφθη ein *F♯* ansetzen, enden wir auf *D* mit einem darüberliegenden *F♯*, es ist somit verständlich, dass der Sänger diese Finalis als ein *G* „empfand". Die folgende Signatur ἅγ ist eine vorwärtszeigende Medialintonation, die folgende H²-Formel wird meist mit dieser Signatur eingeleitet, s. Kap. XIV, § 2. Aber sowohl die Signatur als auch die Halbtonformel zeigen, dass sich die Halbtonstufe zwischen der ersten und der zweiten Stufe über der Lage des Plagios Alphas befindet, da die Signatur einer nach *EGF♯E* versetzten Intonation entspricht, und die H²-Formel sich durch die Töne *F♯GGF♯* bewegt, s. Kap. XIV, § 2.

Mit einerseits der Kadenz auf ἐπέμφθη und andererseits der Formel auf εἰπεῖν stossen zwei in hohem Masse halbtonbestimmte Elemente zusammen, und es ist daher klar, dass - wenn die Kadenz auf einer als *G* „empfundenen" Finalis endet - ἅγ dementsprechend als auf *a* liegend empfunden wird. Dem byzantinischen Sänger hat dies keine Schwierigkeiten bereitet; er wird die Kadenzen und Formeln mit ihren üblichen Intervallverhältnissen gesungen haben ohne zuviel über Alterationen usw. nachzudenken. Im vorliegenden Fall wird die Melodie weiter unten in der Mehrzahl der Hss. des kurzen Kontakionstils eine Stufe zu hoch liegen, aber dieselben relativen Intervallverhältnisse enthalten. In einzelnen Hss. wird die Melodie in ihre ursprüngliche Lage zurückgeführt, so dass keine Verschiebung der notierten Lage stattfindet; hierüber Näheres in Kap. XIV, § 2 und Beisp. 93-94.[3]

Als weitere Bestätigung der in Verbindung mit Beisp. 27-28 festgestellten Intervallverhältnisse in der seltenen Ouranismakadenz wird in Beisp. 29 ein Beleg der um eine Quarte höher angebrachten Kadenz angeführt. Diese Kadenz liegt mit anderen Worten „normal" und bestätigt die Intervallverhältnisse in Beisp. 27-28, die im Verhältnis zu Beisp. 29 als Transpositionen angesehen werden können.

Das Verhältnis der seltenen Ouranismakadenz zu Medialsignaturen ist im übrigen näher zu studieren in meinem *The Tonal System*, S. 40-44, einer Übersicht über K 22·P und seine Stellung in der musikalischen Überlieferung des kurzen Kontakionstils. Auf τῷ τόκῳ σου und ὡς ἔπρεπε begegnen reine Formen der Kadenz, während die Formen auf Χριστέ sowie auf καὶ νῦν ἔσωσας Varianten darstellen. Wie aus den genannten Stellen hervorgeht, stehen einerseits ꙋ́ = *a* und *Nenano* auf *a* in Konflikt mit andererseits ꙋ̈ und ἅγ = *E* sowie ꙋ́ = *a*, ein Konflikt zwischen den Halbtonstufen *E-F* und *F♯-G*, man wird jedoch behaupten können, dass die letzte Halbtonstufe im Beisp. aus K 22:P und im Psaltikon überhaupt vorherrscht.[4] Die Ähnlichkeit der Kadenz mit der Anastamaformel ist schlagend; das ist besonders aus K 22 P zu ersehen.

§ 4· *Varianten der Ouranismakadenz auf a.*

Der Vollständigkeit wegen werden in Beisp. 30-31 zwei Ouranismakadenzen wiedergegeben, die sich den schon genannten Typen nicht unterordnen lassen. In beiden Fällen handelt es sich um Kadenzen, die mit der Ouranismaformel auf *dcba* schliessen, d.h. um einen Typ, der den übrigen Ouranismakadenzen entspricht.

Die Form in A 13a 1 (Beisp. 31) ist eigentümlich, weil sie nur in Vat. gr. 345 und Patmos 221 als erste Zeile von A 13a angegeben wird. In den übrigen Hss. tritt an ihre Stelle die intermodale Ouranismakadenz (melismatische Form), die Vat. gr. 345 und Patmos 221 als *Alternative* anführen.

[3] In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass ἅγ = *E* auch dann nach ἐπέμφθη folgt, wenn wir wie z.B. in Ashb. 64 auf diesem Text eine Ouranismakadenz auf *G* finden. Das scheint zu zeigen, dass die Alteration in der Akathistoshymne überhaupt ansässig ist, was vielleicht damit in Verbindung steht, dass *F♯* eventuell schon auf dem einleitenden Ἄγγελος vorkommen, das auf einer Anastamaformel auf *D* unmittelbar vor der Phrase H liegt - in derselben Lage wie im Plagios Deuteros (s. Beisp. 12 sowie Kap. VII, Anm. 3); diese Sachlage wird eingehend in Verbindung mit der Anastamaformel im Kontakarion erörtert werden, s. Kap. XIII § 1. Übrigens sei als Kuriosum angeführt, dass die Hs. Vat. gr. 1606, die der langen Psaltikontradition angehört (s. Kap. II, § 3), das Prooemion in der Akathistoshymne mit ꙋ́ einleitet, das dem *a* im Verhältnis zur üblichen Initialis *G* gleichwertig ist, also ein weiteres Zeugnis einer Alteration des *F* am Anfang der Akathistoshymne.

[4] Die Kadenz tritt im übrigen in K 4. O auf τῆς σοφίας (Ashb. 64, fol. 146r, Zeile 4-5 von unten) auf, s. ferner Kap. XI, Anm. 7, die Melodie geht hier in mehreren Hss. entzwei. Die Kadenz ist ferner in Hps 15 auf ἡμᾶς und Hps 16 auf μετὰ σοῦ belegt, in beiden Fällen mit der Finalis *G*.

Beisp. 30:
A 6a 1
Vat. gr. 345,
fol. 20v
Protos

ἀ-ὀ-ρι-κή—σει—ε ἐ—μέ————γγω γγοι

D-G

Beisp. 31.
A 13a: 1
Vat. gr. 345,
fol. 22v
Protos

ʽΥ——πο—μέ——να————γγω-γγων

Kapitel IX Die abgeleiteten Ouranismakadenzen

§ 1: *Die Ouranismakadenz auf b im Deuteros.*

Diese Zeilenkadenz nimmt mit der Ouranismakadenz auf *b* im Tetartos (s. unten, § 2) eine Sonderstellung im Psaltikon ein, da keine der beiden ausserhalb der Alleluarion- und Prokeimenonmelodien zu finden ist.

Die Ouranismakadenz auf *b* im Deuteros stellt sich vor in Beisp. 32. Sie wird mit einer Medialintonation deutlich vom vorhergehenden abgegrenzt; sie besteht aus *einem* Abschnitt und enthält in bezug auf die Neumation viele der Elemente, die wir bereits bei der Untersuchung der eigentlichen Ouranismakadenzen kennenlernten. Die Kadenz ist rein melismatisch, da sie die letzte unbetonte Silbe von der vorangegangenen medialen Formel bzw. dem do Motiv aus weiterführt, die Kadenz schliesst 10 gleichartige Zeilen ab, s. die Gesamtanalyse aller Melodien. Die Form in Beisp. 32 macht eine eigenartige Ausnahme hinsichtlich der Melodie auf Σῶσον, die Elemente birgt, die wir sonst nur in der Finalkadenz des Deuteros finden (s. Kap. XII, § 2 und Beisp. 72-74).

In tonaler Hinsicht bereitet die Kadenz keine Schwierigkeiten, die Form existiert nur in dieser Tonart, und die Halbtonstufe *b-c* wird nicht angefochten.

Bisher stellten wir fest, dass die Ouranismakadenzen - vorausgesetzt, dass die vorige tonale Analyse richtig ist - in zwei Gruppen zerfallen, entsprechend den Intervallverhältnissen in der Ouranismaformel selbst, nämlich in entweder *cbaG* (nur durch die lange Ouranismakadenz auf *G* repräsentiert) oder *dcba* (die übrigen Ouranismakadenzen). In dieser und der in § 2 besprochenen Ouranismakadenz auf *b* begegnet eine dritte Gruppe mit der Ouranismaformel auf *edcb*.

Obgleich wir in den Kontakionmelodien keine Kadenzen finden, deren Formen den beiden Ouranismakadenzen auf *b* genau entsprechen, kennen wir im weiteren Sinne Kadenzen verbunden mit der Ouranismaformel auf *edcb*, die stark melismatischen Kadenzen nämlich, die mit der kontakarischen Endung auf *a* schliessen z. B. im Kontakion zum Karfreitag (s. Kap. X, § 3 und Beisp. 47). Zweifelsohne wird in den Kontakionmelodien eine gewisse ästhetische Wirkung dadurch erzeugt, dass der Schluss einer bekannten Kadenz eine Stufe höher und mit Intervallverhältnissen, die von den herkömmlichen abweichen, gesungen wird. In Verbindung mit der Halbtonformelkadenz in den Kontakionmelodien begegnen wir einer ähnlichen Verschiebung der H³-Formel (s. Kap. X, § 3 und Beisp. 47 ff.)

Ausgehend von den Kadenzen mit der Ouranismaformel auf *edcb* wäre es verlockend, eine Bestätigung der Intervallverhältnisse *aGFE* in den in Kap. VII-VIII besprochenen Kadenzen mit dem Ouranisma in dieser Lage zu suchen - entgegen dem Ergebnis, zu dem wir bisher kamen, d. h. dem Ouranisma auf *aGF♯E*. Die Argumentation müsste kurz und bündig die sein. Stossen wir im Deuteros auf eine Ouranismakadenz auf *edcb*, ist es anzunehmen, dass wir eine Quinte darunter eine Ouranismakadenz mit dem Ouranisma auf *aGF♮E* finden.

Demgegenüber ist folgendes anzuführen. (1) dass mehrere der Kadenzen, in denen das Ouranisma sich durch die Töne *aGFE* bewegt, in verschiedenen Lagen vorkommen, die uns dazu berechtigen, die genannte Form als Transposition zu betrachten - (2) dass die Kadenz mit dem Ouranisma auf *aGFE* auf verschiedene Weise mit „falschen" Signaturen verbunden wird, die bestätigen, dass die Kadenz als Transposition angesehen werden kann und dass zwischen Kadenzen dieses Typs mit derselben Neumation in verschiedenen Lagen eine Intervallidentität besteht, ein - wie wir sahen - deutliches Zeugnis der Alteration des *F* - (3) dass die Kadenzen mit dem Ouranisma auf *edcb* in diesen speziellen Formen nur in einer Lage zu finden sind und dass sie sich durch ihre ausgesprochen melismatische Wesensart und charakteristische Neumation deutlich von den eigentlichen Ouranismakadenzen unterscheiden (Kap. VII VIII) und daher als abgeleitet bezeichnet werden müssen.

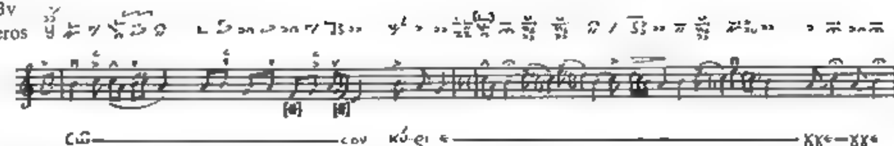
Die Kadenz im Deuteros scheint in erster Linie zusammen mit der *a-b*-Kadenz (Kap. XI, § 4) eine Funktion als *b*-Kadenz zu haben, da wir das charakteristische tonale Feld des Deuteros wahrscheinlich im Umkreis der Halbtonstufe *b-c* zu suchen haben; denn mit der Alteration des *F* hat das tonale Feld um *E* herum keinen Deuteros-Charakter mehr, s. weiter in Kap. XX, § 1.

§ 2: *Die Ouranismakadenz auf b im Tetartos.*

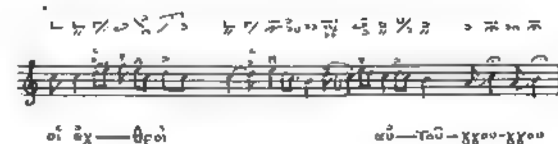
Die Kadenz ist in Beisp. 33 zu sehen. In seiner äusseren Form ähnelt sie der langen Ouranismakadenz auf *D* sehr (Kap. VII, § 3), hauptsächlich weil der letzte der beiden Abschnitte der Kadenz zwei Ouranismaformeln enthält. In der Form in Beisp. 33, wo nach der Silbe mit der Hauptbetonung zwei Silben stehen, ist die letzte Ouranismaformel in Anlehnung an die Form in Beisp. 11 und 17 umgebildet.

Die Silbenverteilung in der Kadenz ergibt sich aus Beisp. 33. Weitere unbetonte Silben sind auf dem einleitenden *c* angebracht, die letzte Silbe der Kadenz ist

Beisp. 32
A 16b·1
Vat. gr. 345,
fol. 23v
Deuteros



Beisp. 33
A 24a·2
Vat. gr. 345,
fol. 26r
Tetartos



sehr oft unbetont, siehe die Gesamtanalyse aller Melodien.

Die Intervallverhältnisse der Kadenz scheinen im allgemeinen keine Schwierigkeiten zu verursachen, aber die Medialsignaturen und -intonationen nach der Kadenz in *Vat. gr. 345* erwecken doch den Verdacht, dass die Intervallverhältnisse der Kadenz im Tetartos sich von denen im Deuteros unterscheiden. Wir finden im Tetartos 10 Belege der Kadenz, und die Medialsignatur bzw. -intonation und die folgende Initialneume sehen in Vat. gr. 345 wie folgt aus:

	Medialsignatur bzw. -intonation	Initialneume (die konfirmierende Neume in Klammern)
A 24a·3	[illegible]	[illegible]
A 28a·3	[illegible]	[illegible]
A 28b 3	[illegible]	[illegible]
A 29b·3	[illegible]	[illegible]
A 30a 3	[illegible]	[illegible]
A 31b·3	[illegible]	[illegible]
A 32b:3	[illegible]	[illegible]
A 33a 3	[illegible]	[illegible]
A 33b.3	[illegible]	[illegible]
A 36a:3	[illegible]	[illegible]

Von der Kadenz wird angenommen, dass sie auf *b*, einen halben Ton unter *c*, endete, aber unter diesen Voraussetzungen stimmt die Medialsignatur mitsamt der Initialneume nur in A 24a:3 und A 36a:3, in A 24a.3 gibt [illegible] den Ton *d* an, eine Terz über der vorangegangenen Finalis, und in A 36a:3 bezeichnet [illegible] den Ton *c*, einen halben Ton über der vorangegangenen Finalis, was völlig normal ist.

In A 30a·3 und A 31b·3 geht die Melodie weiter mit einem Ison nach einer *Nana*intonation, d. h. die Medialintonation mitsamt der Initialneume legt die vorangegangene Initialis in diesem Fall nicht als *b*, sondern als *c* aus; ähnlich in A 28a:3 und A 33a:3, hier liegt [illegible] laut Hs. eine Stufe über der vorangegangenen Finalis, womit also wiederum *c* gemeint ist. In A 28b.3, das keine Medialsignatur enthält, zeigt der Zusammenhang deutlich, dass von der Initialis angenommen werden muss, dass sie auf *d* liegt, d.h. eine Stufe über der vorangegangenen Finalis, wobei auch hier *c* zu verstehen ist.

Die restlichen drei Fälle sind schwer zu verstehen. In A 29b 3 wird die Initialis von der Medialsignatur als *d* angegeben, und sie scheint vorauszusetzen, dass die vorangegangene Initialis dieselbe Lage hat; ähnlich in A 33b:3; A 32b:3 zeigt [illegible] eine Stufe über der vorhergehenden Finalis - was an und für sich sehr wohl stimmen könnte, da die Signatur auf *c* auftritt - aber aus dem Zusammenhang geht hervor, dass die Initialis eher als *d* aufgefasst wird, durch eine Verbesserung in [illegible] mit derselben folgenden Initialneume könnte daher A 32b·3 in die Fälle eingeordnet werden, die im vorhergehenden *c* als Finalis bedingen.

In den beiden Fällen, wo die Melodie aufgeht (A 24a:3 und A 36a·3), muss von der Kadenz angenommen werden, dass sie auf *b* endet. Das bedeutet zugleich eine Bestätigung der *edcb* entsprechenden Intervallverhältnisse in der Ouranismaformel.

In den fünf Fällen, wo die Melodie sich von einem im vorhergehenden postulierten *c* aus weiterbewegt, könnte man annehmen, dass die Finalis der Kadenz auf irgendeine Weise als ein *c* „empfunden" wurde. Ist das wahr, so wäre dies einem Gefühl davon zuzuschreiben, dass unter der Finalis der Kadenz eine Halbtonstufe lag, und diese Möglichkeit wäre unter den vorliegenden Umständen denkbar, wenn die Kadenz auf *b♭* statt auf *b♮* ausginge, so dass z.B. die *Nana*intonation in A 30a:3 und A 31b:3 sich auf die Halbtonstufe *a - b♭* bezöge. Zum gleichen Ergebnis kommt man, wenn [illegible] sich eine Stufe über der Finalis der Kadenz befindet (A 28a·3 und A 33a.3), was bedeutet, dass unter dieser Stufe eine

kleine Terz (Ganz- plus Halbton) und somit ein Halbton unter der vorhergehenden Finalis liegt.

Heisst aber dies, dass die Kadenz wirklich auf *b♭* statt auf *b♮* endete? Die angeführten fünf Belege scheinen es zu zeigen. Die Frage ist jetzt, ob es möglich ist zu erklären, wie der Ton *b♭* in die vorliegende Kadenz eingeführt wurde

Oben bei der Beschreibung der Kadenz stellten wir fest, dass sie wie die langen Ouranismakadenzen auf *D* in ihrem letzten Abschnitt zwei Ouranismaformeln (*edcb*) hat. In Verbindung mit den eigentlichen Ouranismakadenzen kamen wir ferner zu dem Ergebnis, dass das Ouranisma sonst nur in zwei Formen auftritt, und zwar mit Intervallverhältnissen wie *cbaG* (die lange Ouranismakadenz auf *G*, siehe Kap. VII, § 2) und *dcba*. Nimmt man an, dass die musikalische Tradition, die Vat. gr 345 repräsentiert, die beiden Ouranismaformeln im letzten Abschnitt der Ouranismakadenz auf *b* als *Transposition* des Ouranismas auf *cbaG* in die Lage *e♭deb♭* auffasste, so hat man hiermit eine Hypothese gefunden, die eine angemessene Erklärung für die Abweichungen in Vat. gr. 345 gibt, Abweichungen, die zu konsequent und nachahmungsbildend sind, als dass man sie als Fehler abtun könnte. Von einem theoretischen Gesichtspunkt aus liegt die Melodie demzufolge in fünf Fällen mit Bezug auf die *notierte* Lage im folgenden eine Stufe zu tief, aber mit dem behaupteten geänderten Intervallgefühl merkt man es nicht. Das entspricht ganz dem Fall in der Akathistoshymne, wo die Melodie ebenfalls auf Grund einer Änderung des Intervallgefühls in der Mehrzahl der Hss eine Stufe zu hoch hinauf gelangt, ohne dass die relativen Intervallverhältnisse geändert werden, s. u. a. Kap. VIII, § 3 und Beisp. 28.

Von den zehn Belegen im Tetartos deuten fünf auf ein bestimmtes Muster eine Halbtonstufe unter der Finalis der Kadenz. Zwei Fälle bestätigen die allgemein angenommenen Intervallverhältnisse; von den drei restlichen Belegen wäre der eine mit einer kleinen Verbesserung vielleicht genau so wie die fünf erstgenannten zu verstehen, während A 29b 3 und A 33b.3 eher als Fälle zu betrachten sind, in denen die Melodie mit der neuen Zeile von vorne anfängt - ohne Bezug auf die vorangegangene Finalis, ein Phänomen, dem wir in tonal schwierigen Zusammenhängen an anderen Stellen des Psaltikons begegnen

Da die genannten Fälle lediglich in Vat. gr. 345 und nicht in anderen Hss. auftreten, habe ich gewählt, mich in der Gesamtanalyse aller Melodien nach Γ. γ. III zu richten, aber obwohl die betreffenden Stellen normal sind und in Γ γ. III und anderen Hss. bestens aufgehen, ist damit nicht gesagt, dass die erwähnte Änderung des Intervallgefühls in diesen Hss. nicht stattfand Sie führen die Melodie vielleicht nur in ihre ursprüngliche Lage wieder zurück, so dass das Intervallgefühl abermals geändert wird. Es geht hier wie gesagt um eine Hypothese, und es ist unmöglich, mit der vorliegenden Grundlage weiterzukommen, aber ich bin davon überzeugt, dass notwendige tonale Untersuchungen aller Melodien im Tetartos bevorstehen, sie sind bei weitem nicht so unproblematisch, wie sie auf den ersten Blick scheinen.[1]

§ 3. *Die plagiierende Ouranismakadenz.*

Diese Zeilenkadenz ist nur wenig in den Alleluiarionmelodien belegt Sie wird die *plagiierende* Ouranismakadenz genannt, besonders auf Grund der Verhältnisse in den Kontakionmelodien, wo sie Ouranismakadenzen aller herkömmlichen Typen plagiert (Kap. VII-VIII), indem sie in melismatischer Form alle für die Ouranismakadenzen typischen Wendungen wiedergibt und sehr häufig an die Stelle von Ouranismakadenzen tritt. Dieser Sachlage werden wir uns bei der Behandlung der Verhältnisse der Kadenz in den Kontakionmelodien wieder zuwenden

In den Alleluiarionmelodien ist sie im Plagios Tetartos eine selbständigere Kadenz geworden, und ihre plagiierende Wesensart ist nicht so auffallend wie in den Kontakionmelodien

Die Kadenz kommt in zwei Formen vor, die eine im Tetartos, s. Beisp. 34 und Beisp. 147, Sektion 2. Dieser Typ ist einigermassen fest, es gibt nur vier Belege (A 27a.2, A 27b:1, A 32a.2 und A 36a.1). In A 36a·1 und A 27b·1 ist die Gestaltung praktisch die gleiche, sie zerfällt in zwei Teile, von welchen der erste fast mit H⁴.(*bc*)*de* (Kap. XIV, § 6) identisch ist; die Betonungen sind aus Beisp. 34 ersichtlich. Die beiden anderen Belege im Tetartos variieren die Kadenz auf verschiedene Art.

Der plagiierende Charakter der Kadenz geht aus einem Vergleich mit der langen Ouranismakadenz auf *G* (Beisp. 13) hervor, wo dem letzten Abschnitt der Kadenz teilweise analoge Elemente der plagiierenden Ouranismakadenz entsprechen (Beisp. 34 in diesem Kap.):

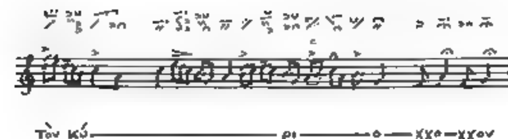
Die Our.-Kad.: *a b - c* *b - G a - b c b a c b a G*
Die pl. Kad.: *a b - c d - c b - G a - b c* *a* *b a G*

exkl. des abschliessenden DG-Ausgangs

Der Typ aus dem Plagios Tetartos (Beisp. 35) ist ausgesprochen melismatisch und in der Hinsicht der längste der Alleluiarionmelodien. Es gehört zu seiner Art, dass er als lange Jubilus-ähnliche Verlängerung der Finalkadenz im Plagios Tetartos von Patmos 221 in praktisch derselben Form vorkommt, s. Kap. XII, § 6, u. Beisp. 78. Von der Psephistongruppe an ist die Kadenz in den 6 Belegen im Plagios Tetartos unverändert (A 49b.2, A 51b:2, A 53b:3, A 54a:2, A 55a.2 und A 59b.2); die betonte Silbe wird auf der Psephistongruppe eingeführt, und die vorangegangenen unbetonten Silben werden auf dem Initialmotiv *Gcbc* angebracht (Kap. XVI, § 6), die Form in Beisp. 35 weist übrigens alle möglichen Anbringungen von unbetonten und betonten Silben auf

[1] Eine Bestätigung des *b♭* im Tetartos in den Kontakionmelodien der kurzen Tradition scheint aus [neume] = *c* hervorzugehen. Wenn man annimmt, dass die Intonationsmelodie hier dieselben Intervallverhältnisse hat wie eine Quarte tiefer (*EFGFEFG*), ergibt das *ab♭cb♭ab♭c*, s. K 19 O (Ashb. 64, fol 83v, Zeile 8) und K 3 O (ebd., fol. 50r Zeile 2), stets in Verbindung mit derselben Formel.

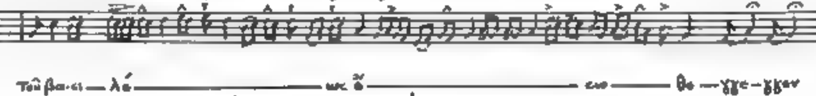
Beisp. 34:
A 36a·1
Vat. gr. 345,
fol 30r
Tetartos



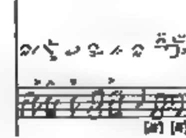
Gcbc



Beisp. 35
A 53b. 3
Vat gr. 345,
fol. 38r
Plagios Tetartos



Abweichungen in
Γ γ. III,
fol. 90v



In ihrer melismatischen Gestaltung lässt sich die Kadenz mit Ausnahme ihres letzten Teiles, den sie mit der Form in Beisp. 34 gemein hat - als bestehend aus einer erweiterten H¹-*bc*-Formel (Kap XIV, § 1), aus AK·*a* (Kap. XV, § 7) sowie aus einer Variante der Anastamaformel auf *E* beschreiben.

In tonaler Hinsicht ist die Kadenz interessant durch ihre Abweichung von der Version in Vat. gr. 345 und Paris 397, die E. β. II, Γ. γ. III und Patmos 221 einführen (s. Beisp. 35, unterste Zeile), hier ergibt sich eine H³-Formel, die auf Grund der Untersuchungen in Kap. XIV, § 2 allem Anschein nach auf eine Alteration des *F* deutet.

In den Kontakionmelodien plagiert die Kadenz hauptsächlich die drei langen Ouranismakadenzen (Kap. VII, § 1-3). Es zeigt sich dabei, dass die plagiierende Ouranismakadenz die Plätze dieser Kadenzen funktionell einnimmt. Ferner zeigt ein Vergleich der verschiedenen Handschriftenüberlieferungen, dass eine Ouranismakadenz zuweilen mit der entsprechenden plagiierenden Kadenz ausgewechselt werden kann.[2]

In den Kontakionmelodien dient die plagiierende Ouranismakadenz also als ein raffiniertes Variationselement In tonaler Hinsicht wird die plagiierende Ouranismakadenz in dieser Weise ebenso interessant wie die entsprechenden langen Ouranismakadenzen, weil sie wie diese mit „falschen" Signaturen verbunden ist, die die Alteration des *F* bezeugen, usw. Dieses näher zu beleuchten wäre lediglich eine Wiederholung der tonalen Analysen, die wir schon in Kap. VII, § 1 und 3 vornahmen

[2] In K 2 O auf τῷ κόσμῳ begegnet so die plagiierende Kadenz, die der langen Ouranismakadenz auf *G* entspricht (Ashb. 64, fol. 48v Zeile 3-5) vgl. Beisp. 34. Der Schluss der Kadenz plagiert ganz genau die Phrasen P N L (Beisp. 16). In K 43 O finden wir in Vat gr 345 und Γ γ III auf μιμησάμενοι eine lange Ouranismakadenz auf *G* entsprechend der Kombination

R AK *a* Q N L,

aber die Phrasen Q N L werden in Ashb. 64 (fol. 151r Zeile 2-5), in E. β. VII

sowie in der alternativen Version in Γ γ III gegen die entsprechende plagiierende Ouranismakadenz ausgetauscht. In K 11 O auf φθοι γάρ τῷ προφήτῃ (Ashb. 64, fol. 62v, Zeile 2-4 von unten) die plagiierende Ouranismakadenz auf *D* entsprechend der langen Ouranismakadenz auf *D* mit den Phrasen

K (v) AK *F*(♯) D A

Das Plagiieren umfasst die Phrasen D A (Beisp. 12). In K 32 O finden wir auf οὐρανούς βρέφη in Ashb. 64 (fol. 116r-116v) die Phrasen

F AK *F*(♯) D A.

aber in Vat gr 345 und in der alternativen Version in Γ γ. III wird die Phrase A mit der plagiierenden Kadenz ersetzt. In K 17 P begegnet auf μετὰ ποιμένων (Ashb. 64, fol. 76r, Zeile 3-6) die plagiierende Kadenz, die der langen Ouranismakadenz auf *D* in den Alleluiarion- und auf *C* in den Kontakionmelodien entspricht (Kap. VII, § 3), hier in der hohen, auf *G* endenden Form. Dass die Form in Ashb 64 wirklich die der plagiierenden Kadenz ist, geht aus der Hs. Vat gr 345 hervor die hier die gewöhnliche Ouranismakadenz hat.

Die intermodalen Kadenzen

H³·*bc* A^m·*E* IM Durkad. *G*

Beisp. 36:
A 2a. 2
Vat. gr. 345,
fol 19r
Protos

H³. *bc* IM Durkad. *G*

Beisp. 37:
A 3a. 2
Vat gr. 345,
fol 19v
Protos

F♯G H³·*bc* A⁴: *D* IM Durkad. *G*

Beisp. 38:
A 8a· 1
Vat gr 345,
fol 21r
Protos

§ 1: *Die intermodale Durkadenz.*

Mit insgesamt 47 Belegen ist die intermodale Durkadenz die am häufigsten vorkommende Zeilenkadenz in den Alleluiarionmelodien, s. Kap. IV, § 5. *Durkadenz* wird sie genannt, weil über ihrem Schlusston vor dem DG-Ausgang eine grosse Terz liegt, ebenso wie an der entsprechenden Stelle in der intermodalen Mollkadenz eine kleine Terz liegt, siehe unten, § 2. Ihr intermodaler Charakter tritt stark dadurch hervor, dass sie in fünf der sechs Tonarten der Alleluiarionsammlung in drei verschiedenen Lagen vorkommt.

Die Kadenz zählt insgesamt vier Formen, die in Beisp. 36-38 sowie in Beisp. 146, Sektion 8 und Beisp. 149, Sektion 1 vorgestellt werden. Beisp. 36 zeigt die Hauptform; die betonte Silbe wird auf dem einleitenden Motiv, das H³·*bc* entspricht (s. Kap. XIV, § 3), eingeführt; die Betonungsverhältnisse gehen aus dem Beispiel hervor, indem darauf hingewiesen wird, dass weitere unbetonte Silben auf dem Elaphron auf *a* und dem Elaphron auf *G* sowie auf den sich etwas voneinander unterscheidenden Anläufen zur Kadenz angebracht werden können. In einzelnen Fällen lässt sich eine betonte Silbe auf dem abschliessenden Ton vor dem DG-Ausgang einführen (z. B. in A 4b. 2), so dass die Kadenz zwei betonte Silben erhält.

Zwei betonte Silben sind jedoch mehr typisch für die zweite Form der Kadenz, die wir in Beisp. 37 vorstellen, die erste betonte Silbe wird wie in Beisp. 36, die zweite auf einem Motiv entsprechend dem *bGa*-Motiv eingeführt (siehe Kap. XV, § 4). Verglichen mit der Hauptform in Beisp. 36 fehlt sowohl der Form in Beisp. 37 als auch derjenigen in Beisp. 38 die charakteristische Psephistongruppe am Schluss der Kadenz.

Die dritte Form in Beisp. 38 gleicht der in Beisp. 37 in vielen Punkten. Diese recht kurze Form könnte *prokeimenarisch* genannt werden, da sie besonders in den Prokeimenonmelodien zu finden ist. Wie die Form in Beisp. 37 ist auch diese mit Zeilen verknüpft, die Texte mit der Betonung auf der letzten Silbe tragen [1].

Die vierte Form der Kadenz ist ausgesprochen melismatisch. Wir begegnen dieser Form im Plagios Protos und Plagios Tetartos. In der Plagios Tetartos-Form, der längsten, s. Beisp. 149, Sektion 1, umfasst die Kadenz die Melodie auf dem Text (Προ)φθάσωμεν, in der Plagios Protos-Form, siehe Beisp. 146, Sektion 8, die Melodie auf (ἐστερέ)ωσεν, in beiden Fällen setzt sich die Melodie aus zwei Teilen zusammen - im ersten Fall wird die Grenze von einer Medialsignatur angezeigt, im zweiten von dem entsprechenden Ruhepunkt auf *D*. In beiden Beispielen bestehen zwischen den ersten Teilen der zwei Kadenzen gewisse Ähnlichkeiten, während die letzten Teile genau dieselbe Neumation haben. In der Gesamtanalyse aller Melodien wird diese melismatische Gestaltung der Kadenz als I(nter)M(odale) Durkadenz (mel.) bezeichnet.

Von den 47 Belegen in den Alleluiarionmelodien repräsentieren 27 die Hauptform, 11 die Form in Beisp. 37, 5 die Form in Beisp. 38 und 4 die melismatische Ausführung.

Wie erwähnt tritt die Kadenz in drei Lagen auf, und die Finalis der Kadenz vor dem DG-Ausgang kann *c* (Tetartos und Plagios Tetartos), *G* (Protos und Plagios Deuteros) und *F* (Plagios Protos und ein einzelnes Mal Protos) sein. Mit der Hauptform in A 2a 2 (= Beisp 36), A 34a·3 und A 40a:1 als Ausgangspunkt haben wir somit alle drei Lagen nachgewiesen.

A 34a:3 *c c e f d e c d a b a b c d e d c b e d c* (Tetartos)
+ + +
A 2a:2 *b c a b G a E F E F G a b a G F b a G* (Protos)
÷
A 40a·1 *F G a b G a F G D E D E F G a G F E a G F* (Plagios Protos)

Wir sehen in A 34a 3 und A 40a:1 die verschiedenen Anläufe zur Kadenz; nach diesen entspricht die Neumation genau der in Beisp. 36 wiedergegebenen.

Eine Gegenüberstellung der Intervallverhältnisse in den drei Tonlagen enthüllt, dass A 34a.3 (Tetartos) und A 40a:1 (Plagios Protos) fast miteinander übereinstimmen; mit den Intervallverhältnissen in A 34a.3 als Ausgangspunkt wird in A 40a:1 nur *b♭* statt *b♮* erfordert, eine Vertiefung, die im allgemeinen durchaus im Plagios Protos anzutreffen ist, u.a. stellten wir bei der Beschreibung der Form in Beisp. 36 fest, dass die betonte Silbe auf einer H³-Formel - nämlich in Beisp. 36 auf H³ *bc* und im Plagios Protos - eine Stufe tiefer - natürlich auf H³. *ab♭* - eingeführt wurde. Die Anbringung der H³-Formel auf dieser Stufe ist ganz einfach als Zeugnis der Vertiefung des *b* anzusehen (in der gegebenen Übersicht mit ÷ hervorgehoben), s. Kap. XIV, § 3.

Mit dieser Vertiefung besteht zwischen A 34a.3 und A 40a·1 Intervallidentität. Um eine solche auch zwischen A 34a:3 und A 40a 1 einerseits und A 2a.2 andererseits herzustellen, verlangt dies in A 2a.2 *F♯* statt *F* (mit + gekennzeichnet). Die Alteration des *F* ist aus rein musikalischen Gründen wünschenswert, s. Beisp. 36, weil man so einen offenen Tritonus vermeidet (in Beisp. 36 in zwei Fällen).

Obgleich die rein musikalische Argumentation für die Alteration des *F* so sehr stark ist, fehlen uns immer noch eigentliche Zeugnisse derselben. Aber wie wir in Verbindung mit der Alteration des *F* in den Ouranismakadenzen (in erster Linie in der langen Ouranismakadenz auf *D* aus den Kontakionmelodien (s. Kap. VII, § 1)), der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* im Plagios Deuteros aus den Alleluiarionmelodien (Kap. VIII, § 1) sowie in der seltenen Ouranismakadenz auf *D* aus den Kontakionmelodien (Kap. VIII, § 3)) „falsche“ Signaturen fanden, welche die genannte Alteration bestätigten, so begegnen wir auch bei der intermodalen Durkadenz auf *G* im Protos und Plagios Deuteros einer Reihe „falscher“ Signaturen, die auf dasselbe hindeuten.

In Beisp. 38 findet sich die *Nana*intonation auf *G* so mitten in der Zeile, diese Intonation liegt meist auf *c*, *F* und *f*, hier muss sie als Zeugnis einer Halbtonstufe unter *G* im vorhergehenden (sie ist eine typische rückwärtszeigende Medialintonation, s. Kap. VI, § 4) wie auch im melodischen Kontext überhaupt gewertet werden.
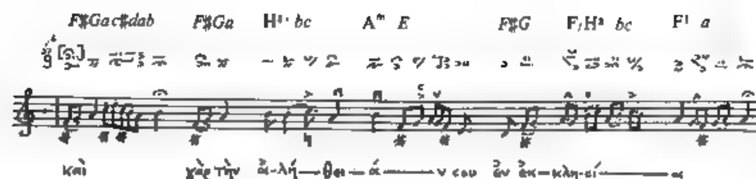
Die „falschen“ Signaturen stehen hauptsächlich *nach* der Kadenz. Sie zeigen an, wie der Sänger die Lage im melodischen Kontext „empfunden“ hat, besonders im Verhältnis zur vorhergehenden Finalis der Durkadenz. Unten ist auf Grund der Hs. Vat. gr. 345 eine vollständige Liste zusammengestellt über (1) die Finales der intermodalen Durkadenz im Protos und Plagios Deuteros, (2) die folgenden Medialsignaturen oder -intonationen sowie (3) die danach stehenden Initialneumen inkl. der eventuellen konfirmierenden Neumen, die in eckige Klammern gesetzt wurden.

A 2a:2-3	*G*		
A 2b:3-4	*G*		
A 3a 2-3	*G*		
A 4b 2-3	*G*		
A 5a 2-3	*G*		
A 5b.2-3	*G*		
A 6a 2-3	*G*		
A 7b 2-3	*G*		
A 8a.1-2	*G*		
A 8b 2-3	*F*		
A 9a 3-4	*G*		
A 9b.2-3	*G*		
A 10a:2-3	*G*		
A 45b.2-3	*G*		
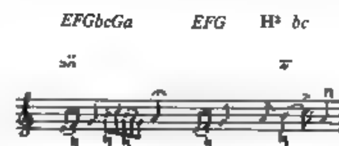
Da es hier um äusserst schwierige Transkriptionsprobleme geht, werde ich zu Anfang einen einzelnen Fall hervornehmen und ihn gründlich beleuchten, es handelt sich um A 2a·2-3. A 2a:1 endet auf *a* mit der intermodalen Stufenkadenz (s. Kap. XI, § 3). Die Melodie geht weiter mit A 2a.2 (Beisp. 36), wo ϒ = *b* in voller Übereinstimmung mit der Theorie die Stufe über der vorhergehenden Finalis angibt. In A 2a·2 selbst scheint die Alteration des *F*, wie oben erläutert, aus rein musikali-

[1] Diese Eigenschaft ist bemerkenswert in Verbindung mit der Form in Beisp. 38, die die Worte τοῖς ἁγίοις umfasst, denn sie zeigt, dass die Musik zu einem Zeitpunkt ausgeformt sein wird, da das letzte Wort als zweisilbig, nämlich ἁγίς, aufgefasst wurde.

Beisp. 39
A 2a·3
Vat. gr. 345,
fol. 19r-19v
Protos



Abweichungen in
Γ. γ. III,
fol. 73r,
und E. β. II,
fol. 53r



schen Gründen durchaus denkbar zu sein. Nach der Durkadenz auf *G* finden wir als Introduktion zur Schlusszeile, A 2a:3 (Beisp. 39), die Medialsignatur ꝗ́. Die in der Hs. schwarze Initialneume ⸗ bezieht sich auf die vorangegangene Finalis *G* und muss demzufolge die Bewegung *FG* anzeigen. Die konfirmierende, in der Hs. rote Neume ⸗ besagt, dass die beiden Anfangstöne eine Quarte und eine Terz unter dem Schlusston der Intonationsmelodie liegen, die der genannten Signatur entspricht.

Wäre die angeführte Kombination von Initial- und konfirmierenden Neumen ein isolierter Fall, so könnte man die Änderung ⸗ vorschlagen, woraus sich die Anfangstöne *EF* ergeben würden, aber hier sind wir ja schon im voraus auf die von der Medialsignatur gelieferte Definition der Stufe unter der vorhergehenden Finalis *G* gespannt. Gehen wir von der konfirmierenden Neume aus, sollte zwischen den beiden Anfangstönen in A 2a·3 eine Halbtonstufe sein, und da diese Anfangstöne der schwarzen Initialneume zufolge eine Stufe unter der vorangegangenen Finalis und in deren Lage liegen, sollten sie als *F♯G* transkribiert werden. Das bedeutet, das die ꝗ́ entsprechende Intonationsmelodie aufzufassen ist als von ihrer normalen Lage *aGFED-a* nach *baGF♯E-b* versetzt. Würde diese *Hypothese* nur auf diesen einzigen Fall bauen, hätte sie kaum einen Wert; aber die Mehrzahl der relevanten Medialsignaturen und -intonationen nach der intermodalen Durkadenz auf *G* scheint ein Muster zu bilden, indem sie, wie im Fall A 2a.2-3 gezeigt, eine Halbtonstufe unter *G*, also *F♯*, stillschweigend voraussetzt, so wie wir es in der folgenden Analyse begründen werden. Ferner begegnen an anderen Stellen im kurzen Psaltikonstil im Protos und Plagios Protos Zeugnisse von ꝗ́ = *b*, ꝗ = *E* und Âꝗ = *E*.[1] Nicht zuletzt ist hervorzuheben, dass die Lage im melodischen Kontext nicht von der Annahme der Alteration des *F* und ꝗ́ = *b* gestört wird. A 2a·3 endet auf *a*, was im Protos ganz normal ist, s. Näheres darüber in Kap. XII, § 1. Aber ehe wir zur Finalkadenz selbst auf ἐν ἐκκλησίᾳ gelangen, stossen wir erst auf eine Variante des Initialmotivs *GbcGa*, die zusammen mit dem folgenden Initialmotiv *EFG* um eine Stufe höher versetzt ist (s. Kap. XVI, § 1). Nach den transponierten Initialmotiven finden wir auf ἀλήθειαν σου dieselben Formeln in derselben Lage wie am Anfang von A 2a:2 (Beisp. 36).

In Γ. γ. III und E. β. II stehen zwischen A 2a:2 und A 2a·3 keine Medialsignaturen. Die beiden Hss. führen die ebengenannten Initialmotive in ihre normale Lage hinunter, lassen die Melodie aber ab ἀλήθειαν wieder in dieselbe Lage hinaufspringen wie in Vat. gr. 345. Diese Abweichungen der beiden Hss. werden in Beisp. 39 (unten) angeführt.

Die Abweichungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie lediglich die Initialmotive betreffen. Der Rest von A 2a·2-3 liegt in derselben Lage wie in Beisp. 36 und 39 angegeben, sicher wird er auch dieselben Probleme enthalten, offene Tritoni z. B. Daher ist es auch nicht sehr wahrscheinlich, dass die Intervallverhältnisse und das Intervallgefühl in Γ. γ. III und E. β. II sich von den Verhältnissen in Vat. gr. 345 unterscheiden. Wir müssen annehmen, dass - abgesehen von den beiden Abweichungen am Anfang von A 2a:3 (Beisp. 39) - in den beiden Hss. *F♯* vorkamen. Man könnte gewissermassen sagen, die Melodien in den beiden Hss. sei in musikalischer Hinsicht im Verhältnis zu Vat. gr. 345 wegen der starken tonalen Änderungen als schwieriger empfunden worden. Das Bemerkenswerte an der Notierung der Melodie in Vat. gr. 345 ist gerade die Art, in der sie bei der Anbringung „falscher" Signaturen und bei der Verschiebung der beiden Initialmotive offensichtlich die volle Konsequenz des tonalen Empfindens zieht, von dem der grösste Teil des melodischen Kontextes beherrscht ist, und in dem sie die Theorie, in diesem Fall die Medialsignatur und die beiden Initialsignaturen, der musikalischen Praxis anpasst. Wohl mag es stimmen, dass diese Lesart nur in Vat. gr. 345 zu finden ist und im Verhältnis zu der übrigen uns bekannten schriftlichen Tradition vielleicht sekundär ist (von einem Fehler kann in Vat. gr. 345 kaum die Rede sein, da die Melodie hier wie auch in den anderen beiden Hss. aufgeht, s. Beisp. 39) - diese Lesart gibt uns doch vielleicht mehr Aufschlüsse über das wirkliche tonale Empfinden in den Melodien als die „korrekteren" Hss. in Beisp. 39, s. ferner Kap. XX, § 3.

Nach dieser detaillierten Behandlung von A 2a 2-3 wollen wir den Rest der in obenstehender Liste gezählten Fälle erörtern. Nach A 2b:2 und der Finalis *G* steht eine Baryssignatur, die die Intonationsmelodie, normal die Töne *FGEF* oder *cdbc* durchlaufend und um eine Halbtonstufe herum angebracht, vertritt. In A 2b·3 finden wir *nach* der Medialsignatur dieselbe schwarze Initialneume wie in A 2a.3, hier aber ohne konfirmierende Neume. Wenn die schwarze Initialneume nach der Medialsignatur allein steht, bedeutet das in der Regel und in Verbindung mit der Baryssignatur praktisch immer, dass die Initialneume sich sowohl auf die vorangegangene Finalis als auch auf den Schluss der Intonationsmelodie bezieht, der der Medialsignatur entspricht. Die beiden Töne, auf die so Bezug genommen wird, müssen also *dieselbe* Lage haben, was im vorliegenden Fall damit gleichbedeutend ist, dass die der Baryssignatur entsprechende Intonationsmelodie von dem vorhergehenden Finalis *G* an nach *GaF♯G* versetzt gesungen werden soll sowie dass die folgende Initialneume als *F♯G* zu transkribieren ist. Die Baryssignatur ist eine zentrale Medialintonation (Kap. VI, § 4), die die Alteration des *F* vor wie nach der Intonation bestätigt. Mit anderen Worten: die vorangegangene Finalis *G* wird mit den sich daraus ergebenden Konsequenzen als ein *F* empfunden. Das ist auch der Fall in A 7b 2-3, A 8a·1-2 und A 10a 2-3 sowie in Verbindung mit der *Nana*intonation auf *G* in A 5a.2-3 und A 5b 2-3.

In A 3a:2-3 ist die Medialsignatur Âꝗ.= *a* nicht ganz für unsere Aufgabe, die Untersuchung der Intervallverhältnisse im Umkreis von *G*, relevant, obwohl hervorzuheben ist, dass diese Signatur herkömmlicherweise den untersten Ton des Pentachords *D-a* angibt, unter dem eine kleine Terz liegt, so dass man indirekt etwas Entsprechendes, d. h. die Alteration des *F* unter *a* annehmen kann, s. u. a. Kap. XX, § 1. Wahrscheinlich soll die Initialneume in A 6a:2-3 derjenigen in A 3a 2-3 angepasst werden.

In A 4b·2-3 ist die Medialsignatur Âꝗ = *G* ganz normal, aber die entsprechende Intonationsmelodie *GaGG* erzählt nichts von den Intervallverhältnissen unter *G*.

A 8b.2-3 ist ein komplizierter Fall, der eine nähere Erläuterung verlangt; schon in A 8b·1 gerät die Melodie aus verschiedenen erklärlichen Gründen um eine Stufe zu tief hinab und endet mit der intermodalen Stufenkadenz auf *G* statt auf *a* (s. Kap. XI, § 3, und Beisp. 63), man wird jedoch vermuten müssen, dass das Intervallgefühl dasselbe ist, so dass das genannte *G* als ein *a* empfunden wird; wenn A 8b 2 daher mit der intermodalen Durkadenz auf einem notierten *F* endet, ist es ebenso klar, dass dies *F* als *G* empfunden wird. Die wirkliche Komplikation ist in der folgenden Medialsignatur sowie in der Initial- und konfirmierenden Neume zu finden, und sie besteht darin, dass die vorhergehende Finalis, das notierte *F*, das als *G* empfunden wird, plötzlich auch in theoretischer Hinsicht als *G* gewertet wird. A 8b 2 endet mit einem notierten *F*, und die Melodie fährt fort auf *D*, das jedoch als eine Quarte unter dem Schlusston der ꝗ́ entsprechenden Intonationsmelodie liegend bestimmt ist, von der folglich anzunehmen ist, dass sie sich durch notiertes *GFE♭DC-G* bewegt; es liegt also einen Ganzton unter dem *F*. Diese „Theoretisierung" ist eigenartig, weil sie an einem Punkt des melodischen Verlaufes geschieht, wo die „Theorie" bereits verleugnet ist, aber das hat man offensichtlich vergessen.

Dass es in diesem Fall wirklich um einen theoretischen Druck geht, zeigen am deutlichsten A 9a·3-4 und A 9b:2-3; hier wird das vorangegangene *G* als eine Stufe unter dem Schlusston der entsprechenden Intonationsmelodie liegend bestimmt. In beiden Fällen gehen die Melodien weiter mit *aF♮G*, da wir den Intervallverhältnissen der Intonationsmelodie entsprechend eine Ganztonstufe unter *G* annehmen müssen. Die Frage ist jetzt, ob die Ganztonstufe *F-G* auch in die vorangegangene intermodale Durkadenz hineingegriffen hat. Alles spricht jedoch dafür, dass ꝗ́ als vorwärtszeigende Medialintonation (Kap. VI, § 4) aufgefasst wurde, die nur für das folgende kleine Motiv *aFG* Bedeutung hatte, hinzu kommt, dass die genannte Signatur nur in äusserem Sinne als vorwärtszeigend bezeichnet werden kann, denn sie introduziert hier ein Motiv, das sonst nicht nach dieser Signatur vorkommt. Die Signatur hat somit keine organische Verbindung mit dem melodischen Kontext, und *F♮* scheint nur in der kleinen Enklave, die das Motiv *aFG* darstellt, eine Rolle zu spielen, sonst wiegt im melodischen Kontext nämlich *F♯* vor, s. Kap. XX, § 3, und Beisp. 141.

In A 45b.2-3 (aus dem Plag. Deuteros) geben die Medialsignatur und die folgende Initial- und konfirmierende Neume an, dass der Anfangston eine Quarte unter der vorangegangenen Finalis *G* liegt und dieselbe Lage hat, wie der Schlusston der ꝗ entsprechenden Intonationsmelodie, die normalerweise die Töne *dcbaG* durchläuft, hier aber nach *aGF♯ED* versetzt ist, vgl. z. B. Beisp. 27 und Kap. VIII, § 3; damit ist eine Halbtonstufe unter *G* nachgewiesen.

Von den 14 in dem obigen Verzeichnis gezählten Belegen zeigen 8, dass die Finalis in der vorhergehenden Durkadenz, ein notiertes *G*, als *F* - d. h. mit einer Halbtonstufe unter *G* - empfunden wird. 3 Fälle (A 8b.2-3, A 9a.3-4 und A 9b.2-3) sind direkt als eine Bestätigung einer Ganztonstufe unter der vorhergehenden Finalis zu verstehen, aber es besteht doch die Möglichkeit, anzunehmen, diese Ganztonstufe sei durch einen theoretischen Druck erzwungen, der im melodischen Kontext als Fremdelement erscheint, s. Kap. XX, § 3. 3 Belege sind

[1] Über ꝗ́ = *b*, siehe Messina 129, Γ. γ. V und E. β. I in A 1a 2 (s. Beisp. 1 sowie die Bemerkungen in Kap. XXI, § 1, die daran anknüpfen). Über ꝗ = *E*, siehe u. a. *The Tonal System*, App. 2, S. 40-44, vgl. Kap. VIII, § 3 (Schluss). Über Âꝗ = *E*, s. ebenfalls Kap. VIII, § 3.

in diesem Zusammenhang als irrelevant zu bezeichnen (A 3a·2-3, A 4b.2-3 und A 6a·2-3 (nach A 3a:2-3 verbessert)), obwohl von ꟸ = *a* gesagt werden kann, dass die Signatur eine kleine Terz unter diesem Ton, also *F♯*, einschliesst, s. Kap. XX, § 1 Das bedeutet kurz und gut, dass es wahrscheinlich ist, dass zwischen der intermodalen Durkadenz auf *G* im Protos und Plagios Protos einerseits und den Kadenzen auf *c* und *F* andererseits Intervallidentität besteht.

Die tonale Untersuchung beruht wie gesagt ausschliesslich auf Vat. gr. 345, der Hs., die sich in diesem Fall am stärksten für die Alteration des *F* einsetzt. Der erhöhende DG-Ausgang in Patmos 221, Sinai 1280, Paris 397 und Ochrid 59 und die mangelnde Berücksichtigung dieser Endung (s. Kap. IV, § 5 und Beisp. 4-5) erschweren eine wirkliche Beurteilung. Ferner kommen in bezug auf die Alleluiarionmelodien überhaupt weniger Medialsignaturen und -intonationen in den übrigen Hss. vor als in Vat. gr. 345. Γ. γ. III und E β. II sind durchweg „normaler" als Vat. gr. 345 und weisen oft nach der intermodalen Durkadenz auf *G EF* auf, wo Vat. gr 345 *F♯G* hat, obgleich es eine Frage ist, ob z. B. die Bewegung *EF* die Intervallverhältnisse der vorangegangenen Kadenz beeinflusst, vgl Beisp. 39, *Abweichungen* und die Diskussion darüber, s. o. Es gibt jedoch in dieser Hinsicht auch Stellen, an denen Vat. gr. 345 mit den beiden genannten Hss übereinstimmt, nämlich A 5b:2-3 und A 8a:1-2, wo in Γ. γ. III und E. β. II aller Wahrscheinlichkeit nach ein deutliches *F♯* nach der Kadenz vorliegt

Die intermodale Durkadenz ist im Psaltikon ausserhalb der Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien nicht belegt.

§ 2: *Die intermodale Mollkadenz.*

Diese Zeilenkadenz ist ein deutliches Gegenstück zur intermodalen Durkadenz. Gehen wir von Beisp. 40-41 aus, die die wichtigsten Formen der intermodalen Mollkadenz wiedergeben, ergibt sich dies aus einem Vergleich zwischen dem Schluss der Durkadenz (ab Psephistongruppe in der Form des Beisp. 36) und demjenigen der Mollkadenz

Die Durkadenz·   *a b a G F♯ b a G* + DG-Ausgang
Die Mollkadenz: *b c*   *G c b a* + DG-Ausgang

Aber damit ist auch die unmittelbare Ähnlichkeit zwischen den beiden Kadenzen erschöpft. Wenden wir uns den Formen in Beisp. 40-41 zu, können wir feststellen, dass alle Formen der intermodalen Mollkadenz von der Petasté auf *c* bzw. *f* gerechnet mit derselben Bewegung schliessen[1] Sonst hat die Kadenz im grossen und ganzen zwei Formen. Die Form in Beisp. 40 begegnet im Protos sowie eine Quarte höher im Tetartos. Es kann schwierig sein zu entscheiden, wieviel die Kadenz umfasst; es wäre verlockend, sie die ganze Melodie auf αὐτῷ in Beisp. 40 umfassen zu lassen, aber teils kann die einleitende Anastamaformel auf so viele Weisen abgewandelt und von verschiedenen anderen Formeln ersetzt werden - teils zeigt ein Vergleich mit der Form in Beisp. 41, dass die Kadenz selbst erst auf der Psephistongruppe nach der Medialintonation beginnt. Mit Rücksicht auf die Gesamtanalyse aller Typen ist es daher am klarsten, die Form in Beisp 40 für eine melismatische Gestaltung der Kadenz zu halten, die von einer vorangegangenen Formel oder einem do Motiv aus einer betonten oder unbetonten Silbe weiterführt. Von den insgesamt 31 Belegen in den Alleluiarionmelodien haben 13 die Form in Beisp. 40, die mit dem Protos (alle Belege) und mit dem Tetartos (7 von 16 Belegen) verknüpft ist

Ein Beleg der zweiten Hauptform der Kadenz ist in Beisp. 41 zu sehen. Es ist bezeichnend für diesen Typ, dass er ein Wort oder eine Wortgruppe mit einer und in selteneren Fällen zwei betonten Silben trägt. Die betonte Silbe wird auf der Psephistongruppe und die unbetonten

[1] Die einzige Ausnahme ist in der stark abgewandelten Form in A 44b 4 (s. die Wiedergabe in der Gesamtanalyse aller Melodien) zu finden.

Beisp. 40
A 5b 1
Vat. gr 345,
fol 20v
Protos

D-a   *b-G*   A[d]·*G*   IM Mollkad. *a*

Beisp. 41·
A 31b 1
Vat. gr. 345,
fol 28r
Tetartos

dGad   H² *ef*   *bc*   *dc*   IM Mollkad. *d*

Silben auf den Anläufen zu dieser Gruppe angebracht. Unbetonte Silben nach der betonten erhalten einen Platz auf den Schlusstönen vor dem DG-Ausgang, in Beisp. 41 auf *f-e* bzw. *d*. Auf dem letzten Ton lässt sich ferner die zweite *betonte* Silbe anbringen

Diese zweite Hauptform kann in hohem Masse variiert werden, s. z.B. im Plagios Deuteros A 46a:2 und A 48a:3 (in der Gesamtanalyse aller Melodien wiedergegeben) Zuweilen verschwindet die Psephistongruppe, um so freieren Formen Platz zu machen, s. z. B. A 44b 2 (Plagios Deuteros); eventuell kann die freiere Form die Psephistongruppe durch eine bekannte Formel ersetzen, z. B. H⁴:(*ef*)*ga* in A 34a:2 (s. Kap. XIV, § 6, Beisp. 101) und wahrscheinlich H⁶ (*F♯G*)*ab* in A 48b:1 (Plagios Deuteros). Ferner begegnet in zwei Fällen eine erweiterte Ausgabe der Abwärtsbewegung aus der Psephistongruppe, s. A 39a·2 (s. Beisp. 146, Sektion 4) und A 44a 2 (Plagios Deuteros).

Die Kadenz hat vier verschiedene Lagen, die sich in Übereinstimmung mit der letzten abschliessenden Bewegung, die allen Kadenzen dieses Typs eigen ist, so beschreiben lassen

Tetartos:	*f e d e f c f e d* + DG Ausgang
Protos	*c b a b c G c b a* + DG-Ausgang
	+ + +
Pl Deuteros:	*G F E F G D G F E* + DG-Ausgang
Pl Protos:	*F E D E F C F E D* + DG-Ausgang

Wir sehen sofort, dass die Kadenzen im Tetartos, Protos und Plagios Protos miteinander intervallidentisch sind; was den Plagios Deuteros betrifft, so verlangt eine Intervallidentität mit den übrigen Tonarten ein *F♯* an den mit + bezeichneten Stellen.

Wie üblich wollen wir untersuchen, ob die Kadenz im Plagios Deuteros mit „falschen" Signaturen verbunden ist, die die Alteration des *F* bestätigen. Der beste Ausgangspunkt einer derartigen Untersuchung ist eine Gegenüberstellung von A 44a·2 (in voller Neumation und Transkription in der Gesamtanalyse aller Melodien zu finden) und A 39a 2 (s. Beisp. 146, Sektion 4). Hinsichtlich der Neumation sind die beiden Kadenzen sich praktisch völlig gleich, während sie um eine Stufe im Verhältnis zueinander verschoben sind „Falsche" Signaturen im Plagios Deuteros (ꟸ = *a* in A 44a:1-2 und ꟸ = *E* in A 44a:2-3) zeigen jedoch, dass sich in der Kadenz *F♯* befinden müssen und dass zwischen den Plagios Protos- und den Plagios Deuteros-Formen somit eine Intervallidentität bestehen muss.

Von anderen Zeugnissen der Alteration des *F* im Plagios Deuteros in Vat gr 345 kann ꟸ = *G* vor der Kadenz in A 44b 2 angeführt werden Die Variante in A 44b 4 ist eine Mischung der intermodalen Mollkadenz und der intermodalen Ouranismakadenz (s. Kap. VIII, § 1). Diese letztere Kadenz wird in der Form im Plagios Deuteros wahrscheinlich ein *F♯* gehabt haben, und die eigenartige Kombination in A 44b.4 ist als Bestätigung dessen anzusehen, dass dies auch in der intermodalen Mollkadenz mit derselben Lage der Fall ist. Wie erwähnt scheint die Einleitung zur Kadenz in A 48b:1 eine H⁶-Formel, hier in der Lage H⁶.(*F♯G*)*ab*, zu sein, also eine Bestätigung des *F♯*

Ferner zeigt eine Konfrontation mit der *langen* Alleluiariontradition, dass die intermodale Mollkadenz - verglichen mit der kurzen Tradition - in der langen Tradition mit der Halbtonformelkadenz auf *E* (s. Kap. XXI, § 1) ausgewechselt wird, in der die Halbtonformel selbst, eine H²-Formel, auf *FGGF* angebracht ist. Obgleich die Intervallverhältnisse in der langen Alleluiariontradition sich nicht auf Grund beispielsweise der vorkommenden „falschen" Signaturen beurteilen lassen, scheint eine rein musikalische Argumentation doch für eine Alteration des *F*, also für eine H²-Formel vom Typ H²·*F♯G*, zu sprechen, s. Kap. XIV, § 2. Kann die intermodale Mollkadenz gegen eine Kadenz mit eben diesen Eigenschaften ausgetauscht werden, ist daher indirekt anzunehmen, dass auch die Intervallverhältnisse einander entsprechen.

Wir können also schliesslich feststellen, dass aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen den Vorkommen der intermodalen Mollkadenzen in verschiedenen Lagen Intervallidentität herrschen muss, wenngleich die Beweisführung hier schwieriger als bei der intermodalen Durkadenz ist.

§ 3· *Die Halbtonformelkadenz.*

Dieser Paragraph ist dem Thema nach die Fortsetzung eines Zusammenhanges, der erst im folgenden entwickelt wird, der Untersuchung der H²-Formel in Kap. XIV, § 2 nämlich, wo die H²-Formel als *mediale* Formel untersucht wird, der vorliegende Paragraph wird die Belege der H²-Formeln im Kadenzglied analysieren. In der Halbtonformelkadenz steht die H²-Formel in der Regel direkt vor dem DG-Ausgang und charakterisiert so diese Kadenz in der gleichen Art, wie die Ouranismaformel die Ouranismakadenz kennzeichnet. Der intermodale Charakter der Kadenz tritt nicht so stark hervor, wie es bei den vorigen beiden intermodalen Kadenzen geschah. In der kurzen Alleluiariontradition ist sie in drei Tonarten vertreten (Protos, Plagios Protos und Plagios Deuteros), in der langen Alleluiariontradition in vier, s. Kap. XXI, § 1, während sie im übrigen kurzen und langen Psaltikonstil nur im kurzen Kontakionstil vorliegt, s. unten

Von den Belegen in den Alleluiarionmelodien zeigen wir in Beisp. 42-44 die Haupttypen; die Form im Protos (Beisp. 42) scheint eine Variante der intermodalen Stufenkadenz auf *a* zu sein, leicht an ihrem markanten Kratema mit der folgenden Psephistongruppe zu erkennen, s. Kap. XI, § 3 und Beisp. 62.[4] In Beisp. 43 sehen wir einen typischen Beleg der Kadenz im allgemeinen, sie zerfällt meist in zwei Teile, von welchen der erste schwer zu bestimmen

[4] Eventuell besteht zwischen der Halbtonformelkadenz und der intermodalen Stufenkadenz eine Verwandtschaft denn viele Halbtonformelkadenzen haben ein markantes Kratema mit einem folgenden stufenweisen Absteigen vor der H²-Formel, dem in der intermodalen Stufenkadenz die erhöhende Bewegung *Gabcba* entspricht (analog der Lage in Beisp. 42), s. ferner Beisp. 43 sowie 47-51

ist; er kann sich als eine stufenweise Bewegung abwärts nach einem Ruhepunkt formen (Beisp. 43) oder in mehr oder minder grossem Ausmass die Form in Beisp. 44 annehmen. Der zweite Teil der Kadenz kann mit einem prägnanten Kratema, gefolgt von einer Abwärtsbewegung mit der H²-Formel, eingeleitet werden. Diese Form entspricht ungefähr der in den Kontakionmelodien am häufigsten verwandten, s. ferner unten. Es besteht auch die Möglichkeit, dass der zweite Teil der Kadenz sich der Form in Beisp. 44 bedient, wo das Charakteristische neben der H²-Formel der Quartschritt entsprechend der Bewegung *EFC* ist. Die Kadenz lässt sich reduzieren, so dass sie nur aus diesem zweiten Teil besteht, s. A 44b·8 (Plagios Deuteros, in der Gesamtanalyse aller Melodien wiedergegeben).

Die betonte Silbe wird auf dem ersten Teil der Kadenz eingeführt, und unbetonte Silben nach der betonten können (1) auf der H²-Formel selbst und (2) auf dem Schlusston vor dem DG-Ausgang introduziert werden, s. Beisp. 44.

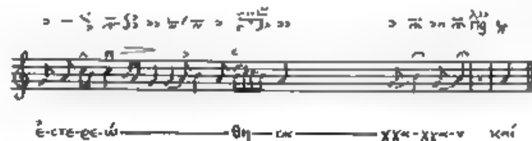
In Kap. XIV, § 2 werden wir folgernd feststellen, dass die H²-Formel als mediale Formel immer mit einer Halbtonstufe verknüpft ist. Die Beisp. 42-44 stützen diese Annahme in bezug auf die Belege der H²-Formel im Kadenzglied. Die Frage ist jetzt, ob zwischen den Halbtonformelkadenzen aus verschiedenen Lagen immer Intervallidentität besteht.

Das Problem in den Alleluiarionmelodien knüpft natürlich an den schon zitierten Fall im Plagios Deuteros, A 44b 8, an, wo wir die H² Formel auf *FGGF* und die Kadenz selbst mit der Finalis *D* finden. Sollte zwischen den Formen in Beisp. 42-44 einerseits und A 44b·8 andererseits eine Intervallgleichheit bestehen, so würde dies in A 44b·8 ein *F♯* erfordern. Ist es aber begründet, etwas Derartiges anzunehmen? - Ja, wenn wir nach der oft benutzten Methode verfahren, d.h. wenn wir untersuchen, ob die Alteration des *F* von im melodischen Kontext befindlichen „falschen" Signaturen bestätigt wird, so kommen wir zu keinem Ergebnis. Als Einleitung zu A 44b 8 finden wir *Nenano* auf *a* und später ἅγ auf *E*, beide sollten nach den üblichen Prinzipien der Transkription die Halbtonstufe *E-F* bestätigen.

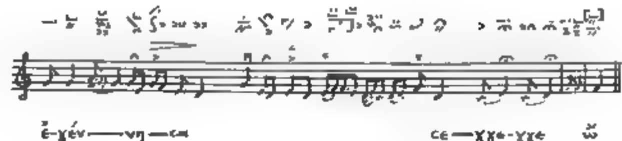
Diesen deutlichen Zeugnissen zum Trotz sollte man doch die folgenden fünf Beobachtungen mit in Erwägung ziehen. (1) Zwischen der Form in Beisp. 44 (zweiter Teil der Kadenz) und A 44b.8 besteht so grosse Ähnlichkeit, dass trotz der Intervallverhältnisse, auf die die Signaturen zu deuten scheinen, von einer Intervallidentität die Rede sein muss. (2) Die Melodie auf κατ' ἐμοῦ, *EGFE* kann etwas an die Neumation der Intonationsmelodie im Plagios Protos erinnern, die, in diese Lage versetzt, *EGF♯E* ergeben würde; dieselbe Neumation begegnet in einer eigenartigen Ausgabe der Intonationsmelodie im *Plagios Deuteros*, u.a. in Zusammenhängen, die tonal schwierig sind.[8] (3) Der Schluss von A 44b:8 und der Übergang zu A 44b.9 ist ein Abschnitt, der uns dazu verleitet zu glauben, dass die folgende Signatur „lügt"! Nach A 44b·8 begegnet auf dem Wort μή ein *E-D*-Motiv (s. Kap. XV, § 3), das - wenn zwischen den Motiven dieses Typs eine

[8] Und zwar in K 21 P (Ashb. 64, fol. 85r, Zeile 2 von unten) und in K 3, P (ebd. fol. 12v. Zeile 4 von unten), in beiden Fällen als Introduktion zu einem *E* nach der langen Ouranismakadenz auf *D*, die höchstwahrscheinlich ein *F♯* gehabt hat. Wenn dieser Ton im Plagios Deuteros Heimrecht hatte, muss dies selbstverständlich den eigentlichen Charakter der Tonart zerstört haben. Der Plagios Deuteros wird so in groben Zügen ein transponierter Plagios Protos, so dass die erwähnte Intonationsmelodie mit einer Neumation, die an die Intonationsmelodie im Plagios Protos erinnern könnte, eventuell ein Zeugnis eines derartigen Überganges ist, dieser wird dann *EGF♯E* geklungen haben. Einer derartigen Entwicklung entspricht ἅγ = *E* im Plagios Deuteros (in A 44a 3 und A 44b 10), s. ferner Kap. XX, § 1 und 3.

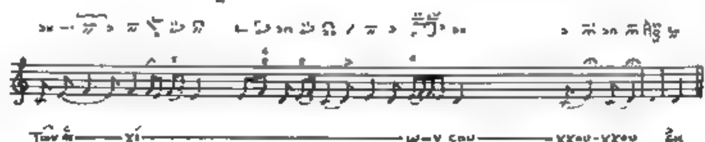
Beisp. 42.
A 3a. 1
Vat gr. 345,
fol. 19v
Protos



Beisp. 43·
A 41c· 2
Vat. gr. 345,
fol 32r
Plagios Protos



Beisp. 44.
A 41c 1
Vat gr. 345,
fol 31v-32r
Plagios Protos



Intervallidentität sein soll - ein *F♯* über sich voraussetzt; das ist wahrscheinlich auch in A 44b 10 der Fall, wo dasselbe Motiv in derselben Lage von der „falschen" Signatur ἅγ = *E* introduziert wird. ἅγ = *E* in A 44b·9-10 scheint so ohne Verbindung mit dem melodischen Kontext zu stehen, s. darüber Kap. XX, § 3. (4) Ferner haben wir auf παράνομον, eventuell einschliesslich der Melodie auf κατέθεντο, eine Variante der H²-Formel, und zwar H², (*F♯G*)*ab*, was darauf deutet, dass die Tonalität, die von *Nenano* auf *a* introduziert wird, im melodischen Verlauf sehr schnell zerstört wird. (5) Die entsprechende Halbtonformelkadenz in den Kontakionmelodien auf *D*, immer noch mit der H²-Formel auf *FGGF*, ist deutlich mit „falschen" Signaturen verbunden, die die Alteration des *F* bestätigen.

Weiter können wir in der Bestimmung der Intervallverhältnisse in der Kadenz von A 44b 8 faktisch nicht kommen. Wir müssen uns mit der Feststellung begnügen, dass die Medialsignaturen und -intonationen im melodischen Kontext für *F♮* sprechen, während die oben angeführten Parallelen uns ahnen lassen, dass wir vielleicht doch ein *F♯* gehabt haben.
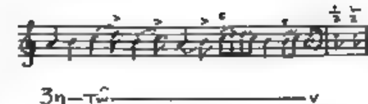
Es gibt in den Kontakionmelodien - grob gesehen - nur einen Typ der Halbtonformelkadenz, wir können hier die Kadenzen auf ἐμεγάλυνε in K 11·O (Ashb. 64, fol. 62v, Zeile 4-6 von unten) oder auf ἀθετήσαντας in K 47:O (Ashb. 64, fol. 163r-163v) anführen, in beiden Fällen Kadenzen auf *D*, deren Form stark an die alleluiarische in Beisp. 43 erinnert. Die Alteration des *F* wird im ersten der zitierten Belege von ꙗ = *D* nach der Kadenz, im zweiten von ꙗ = *a* vor der Kadenz bezeugt. Wir wagen also anzunehmen, dass die H²-Formel in den genannten Fällen auf *F♯GGF♯* gelegen hat. In K 17:O begegnet eine Quarte höher auf ἐκεῖ εὑρέθη φρέαρ dieselbe Kadenz (Ashb. 64, fol. 77v, Zeile 1-3).

In den Kontakionmelodien ist die Halbtonformelkadenz auf *D* auswechselbar mit der langen Ouranisma kadenz auf *D*, s. Kap. VII, Anmerkung 5. Die Kadenz kann in der Kontakionsammlung eine sehr einfache Form annehmen, in der die H²-Formel einem Element Platz macht, das am stärksten an die H³-Formel erinnert (Kap. XIV, § 3), s. auf διηπόρουν (Ashb. 64, fol. 135r, Zeile 3-4 von unten).

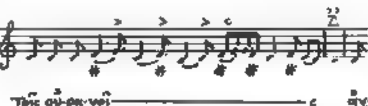
Die tonalen Probleme im Umkreis der Halbtonformelkadenz auf *D* entsprechen denen, die wir schon in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *D* in der Kontakionsammlung eingehend erörterten, und wir können uns hier damit begnügen, darauf zu verweisen (Kap. VII, § 1) und zu folgern, dass die tonale Analyse - alle Sachverhalte in Betracht gezogen - auf eine Alteration des *F* deutet.

Die Probleme um die Halbtonformelkadenz der Kontakionsammlung herum werden jedoch dadurch kompliziert, dass wir in gewissen Kadenztypen die Neumation der H²-Formel in Lagen finden, wo sie entschieden nicht mit einer Halbtonstufe verknüpft gewesen sein kann, nämlich in den sogenannten *erhöhenden* Kadenzen, wo durch die Erhöhung bekannter Motive um eine Stufe

Beisp. 45
K 1 P
Ashb. 64,
fol. 45r
Deuteros



Beisp. 46·
K 40 P



Ashb. 64, fol 142r-142v
Plagios Deuteros

wahrscheinlich eine gewisse ästhetische Wirkung erzielt wird, das gilt z. B. von *der erhöhenden Ouranismakadenz* auf *a*, die im Karfreitagskontakion besonders bemerkenswert ist (siehe den Schluss von Beisp. 47), wo die Wirkung besonders stark gewesen sein wird. Die Ouranismaformel selbst in derselben Lage wie in der genannten erhöhenden Kadenz finden wir in den beiden Ouranismakadenzen auf *b* (Kap. IX, § 1-2).

Ebenso begegnen wir *einer erhöhenden Halbtonformelkadenz*. Einen Beleg dessen aus K 1·P zeigt Beisp. 45, wo wir die Neumation der Halbtonformel selbst auf *cddc* wiederfinden, dass von einer Alteration des *c* keine Rede sein kann, zeigt die folgende *Nana*intonation auf *c*.

Es könnte naheliegen zu versuchen, die Alteration des *F* in der Halbtonformelkadenz auf *D* unter dem Gesichtspunkt zu *widerlegen*, dass die Halbtonformel auf *FGGF* für eine Transposition der Formel auf *cddc* im Beisp. 45 gehalten werden könne - als Zeugnis der Ganztonstufe; aber die Verbindung zwischen der Formel auf *FGGF* und den „falschen" Signaturen ist zu stark, als dass man dieser Argumentation Gewicht beilegen kann, die Form aus Beisp. 45 finden wir so in K 40.P eine Quinte tiefer mit einer Neumation, die neben der H²-Formel auch noch andere Ähnlichkeiten bietet, aber in erster Linie bezeugt ꙗ = *D* nach der Kadenz, dass die Halbtonformel die Intervallverhältnisse *F♯GGF♯* hatte (Beisp. 46).

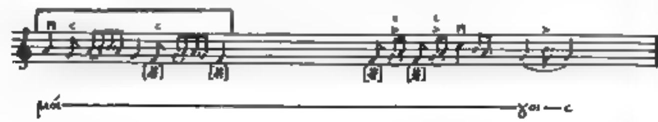
Mit *Parakalesma* statt mit Strepton oder Tromikon verbunden, tritt die Neumation der Halbtonformeln in Sequenzbewegungen auf, wo 2-3 „Halbtonformeln" in einer Reihe und im Verhältnis zueinander jeweils um eine Stufe verschoben auftreten. Diese Erscheinung lässt sich näher im Karfreitagskontakion studieren, s. Beisp. 47, wo die drei „Halbtonformeln" mit ⌐¬ gekennzeichnet sind. Die beiden ersten, mit Parakalesma verbundenen Formeln liegen auf Ganztonstufen, während die letzte, mit einem verlängerten Strepton verknüpfte Formel eine wirkliche Halbtonformel darstellt.

In Beisp. 48 begegnen die beiden Parakalesmagruppen eine Quarte tiefer, und ihre Lage scheint gleichbedeutend mit einer Alteration des *F* zu sein, sofern wir sie als Transpositionen der entsprechenden Formen in Beisp. 47

Beisp. 47:
K 33. P
Ashb. 64,
fol. 124v
Plagios Tetartos



Beisp. 48:
K 18: P
Ashb. 64,
fol. 78v
Plagios Deuteros



Beisp. 49
K 25 P
Ashb. 64,
fol 97r-97v
Plagios Deuteros



Beisp. 50
K 2: P
Ashb. 64,
fol 47v
Tetartos



Beisp. 51
K 32. O
Ashb. 64,
fol. 115v
Plagios Deuteros



ansehen. Eine derartige Vermutung wird von den Formen in Beisp. 49 gestützt, wo die Alteration des *F* aus der Kadenz selbst - einer Variante der langen Ouranismakadenz auf *D* (Kap. VII, § 1) - hervorgeht.

In Beisp. 50-51 finden wir einen anderen Typ der Sequenzbewegung, die erste Parakalesmagruppe liegt auf einer Ganztonstufe, die zweite auf einer Halbtonstufe. Diese Sachlage ergibt sich deutlich aus den indiskutablen Intervallverhältnissen in Beisp. 50, das mit einer Variante der plagierenden Ouranismakadenz (Kap. IX, § 3) schliesst. In Beisp. 51 geht die Alteration des *F* in der letzten Parakalesmagruppe aus Ꞙ = *D* nach der Kadenz hervor.

Wir können somit feststellen, dass in der Halbtonformelkadenz auf *D* inkl. der Halbtonformel auf *FGGF* aller Wahrscheinlichkeit nach eine Alteration des *F* stattgefunden hat. Die erhöhenden Kadenzen sind doch davon ausgenommen (Beisp. 45), desgleichen die Kadenzen, wo die Neumation der Halbtonformeln Sequenzbewegungen bildet; in den letzten Fällen können nur gewisse „Halbtonformeln" als wirkliche Halbtonformeln betrachtet werden (Beisp. 47 und 50-51).

Kapitel XI Die Stufenkadenzen

§ 1: *Die F-G-Kadenz*
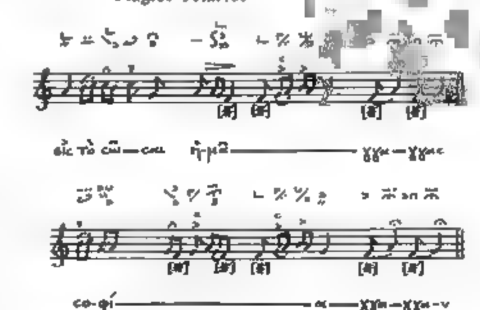
Die *F-G*-Kadenz tritt in den Alleluiarionmelodien auf im Deuteros, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos. Die Hauptform, die wir in Beisp. 52 vorstellen, zerfällt in drei Teile, und zwar erstens in eine H³-Formel (s. Kap. XIV, § 2), zweitens in eine Psephistongruppe, die zum Ruhepunkt auf *F* hinleitet und drittens in die für die Stufenkadenzen im allgemeinen so bezeichnende *erhöhende* Bewegung, die vom Ruhepunkt auf *F* zur Finalis auf *G* vor dem DG-Ausgang führt. Die Hauptform hat, wie in Beisp. 52 gezeigt, zwei betonte Silben.

In leicht variierter Gestalt begegnet die Hauptform in A 44b·7 (Plagios Deuteros - s. die Gesamtanalyse aller Melodien). In gewissen Fällen trägt die Kadenz nur eine betonte Silbe, s. die Variantenform in Beisp. 53, wo die betonte Silbe auf einer H⁴-Formel eingeführt wird (s. Kap. XIV, § 4). In drei Fällen fehlt die einleitende H-Formel und wird von einem kleinen Motiv ersetzt, das eine zum *F* leitende Antikenomakylismagruppe introduziert, s. A 44a·1, A 47a.1 und A 47a.2.

Bezüglich der tonalen Probleme können wir von vornherein auf rein musikalischer Grundlage feststellen, dass z.B. die Bewegung *FGabaG* einen verdeckten Tritonus birgt, die vernünftigste Lösung dieses Problems ist eine Alteration des *F*. Ein Zeugnis, das darauf deutet, finden wir in A 44a 1-2, wo nach der Variantenform der *F-G*-Kadenz in A 44a.1 die Signatur ꝿ – *a* steht, die deutlich das Vorhandensein von *F*♯ im melodischen Kontext anzeigt. Dieser eine Fall ist jedoch für die Annahme einer Alteration des *F* in allen Belegen der Kadenz in den Alleluiarionmelodien ein zu unsicheres Fundament; die folgenden Untersuchungen der *F-G*-Kadenz in den Kontakionmelodien aber werden diese Alteration bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen, so dass wir sie in den Alleluiarionmelodien mit einem eingeklammerten *F*♯ kennzeichen dürfen.

In den Kontakionmelodien begegnet zuweilen die *F-G*-Kadenz in einer Form, die stark an die alleluiarische Hauptform erinnern könnte (Beisp. 52), s. z.B. auf ἱκεσίαις in K 41.P (Ashb. 64, fol. 150r, Zeile 4-5 von unten). Der wesentlichste Unterschied ist, dass die Psephistongruppe der alleluiarischen Form in der kontakarischen Form von einer Pelastongruppe ersetzt wird und dass das erhöhende Motiv *GabcbaG* wird. Die gewöhnlichste Form der Kontakionmelodien finden wir jedoch z.B. in dem berühmten Refrain der Akathistoshymne auf ἀνύμφευτε. Schon früher machte ich auf diesen Refrain aufmerksam und stellte fest, dass die Alteration des *F* aus musikalischen Gründen wünschenswert sei.[1] Der entscheidende Unterschied zwischen der alleluiarischen und der kontakarischen Form zeigt sich im Verhältnis zum Text, da die kontakarische Form stets *eine* betonte Silbe trägt.

Beisp. 52: Vat. gr. 345,
A 52b 2 fol. 37v
Plagios Tetartos



Beisp. 53: Vat. gr. 345,
A 18a 2 fol. 24r
Deuteros

Was die Intervallverhältnisse der Kadenz betrifft, so verraten die Medialsignaturen selten etwas über diejenigen unter *G*, weil wir in der Regel Medialsignaturen vom Typ Ꞙ, Ꞙ und Ꞙ♭, alle auf *G*, nach der Kadenz finden. Wir müssen uns daher allein an die Fälle halten, wo wir auf die Kadenz in Verbindung mit anderen Medialsignaturen und/oder in einer anderen Lage als der *G*-Lage stossen.

Es scheint möglich, einen solchen Fall zu finden bei einer Analyse von K 50 (Barys), das allerdings schwer zu transkribieren ist, da es anscheinend mit schwerwiegenden Fehlern belastet ist. Ohne im einzelnen auf eine Untersuchung dieser Schwierigkeiten einzugehen, mache ich nur darauf aufmerksam, dass sie in erster Linie durch einen Zusammenstoss zwischen einer von den Halbtonstufen *E-F/a-b♭* und einer von *F*♯*-G/b-c* bestimmten Tonalität entstanden zu sein scheinen. Daraus folgt, dass

[1] *The Tonal System*, S. 12, Beisp. 20 (die Kadenz hat einen anderen Text).

F immer wieder als *G* und umgekehrt „empfunden" wird, so dass wir beispielsweise zwischen den Signaturen [Signatur] und [Signatur], da sie dieselbe Lage haben, ein Gleichheitszeichen setzen können. Auf τοῦ θεοῦ ἡμῶν in K 50 O (Ashb 64, fol. 170v, Zeile 5-7) finden wir einen von mehreren Belegen der *F-G*-Kadenz, und obgleich wir uns bei der Transkription dieses Kontakions als Ganzes über die Lage in Zweifel befinden können: es ist kein Zweifel daran, wie man die Intervallverhältnisse in begrenzten Abschnitten der Melodie aufgefasst hat, z B in der genannten Kadenz, ihr folgt hier eine Barysintonation in derselben Lage wie die Finalis der Kadenz, und vor ihr wird dieselbe Kadenz mit derselben Intonation in derselben Lage auf ἴΥ ἴδωμεν σὺν αὐτοῖς eingeleitet (ebd., Zeile 3-4); das bedeutet mit anderen Worten, dass unter der Finalis der Kadenz ein Halbton liegt - entsprechend der genannten Intonation, die normalerweise auf *FGEF* und *cdbc* auftritt. Im Tetartos begegnet die Kadenz auch in einer Variantenform endend auf *c*, siehe in K 2·P auf ἐνοχῆς (Ashb. 64, fol. 47v, Zeile 7-8) mit einem deutlichen [Signatur] = *a* als Introduktion, also noch eine Bestätigung der Halbtonstufe *b-c* unter der Finalis der Kadenz.

Wir können so folgern die üblichen Medialsignaturen nach der *F-G*-Kadenz geben meist keinen Aufschluss über die Intervallverhältnisse unter der Finalis der Kadenz, während die Belege z. B. im Barys unzweideutig für eine Halbtonstufe unter der Finalis der Kadenz zu sprechen scheinen, so dass die Alteration des *F*, die aus musikalischen Gründen wünschenswert ist, von deutlichen Zeugnissen derselben bestätigt wird Wir wollen jedoch nicht deswegen den Namen der Kadenz in *F♯-G*-Kadenz ändern, aber bis auf weiteres in unseren Transkriptionen der Kadenz *F♯* in Klammern setzen

§ 2: *Die E-F-Kadenz*

Diese Stufenkadenz ist nur zweimal in den Alleluiarionmelodien belegt, A 2b 2 (Beisp. 54) und A 7a.2 (Beisp. 55), wobei der letzte Beleg obendrein wenig in der Tradition vertreten ist, s. unten. Die *lange* Alleluiarionüberlieferung meidet diese Zeilenkadenz ganz, s. Kap. XXI, § 1.

In ihrer äusseren Form erinnert die Kadenz ein wenig an die *F-G*-Kadenz, besonders die kontakarische Ausführung. Von der Psephistongruppe der *F-G*-Kadenz an[1] sind die Melodien sich fast gleich, aber um eine Stufe im Verhältnis zueinander verschoben.

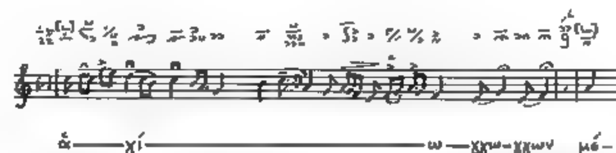
Die *E-F*-Kad. *GaGFEFGa GF* + DG-Ausgang
+
Die *F-G*-Kad.: *a ba GFGa bcba G* + kontakarischer Ausgang.

Und wenn man wie oben in § 1 angedeutet vermutet, dass die *F-G*-Kadenz ein *F♯* hatte, entsteht ausserdem noch eine Intervallidentität zwischen den beiden Formen (die oben mit + gekennzeichnete Stelle).

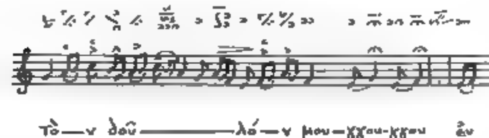
Dem Schein zum Trotz ist die *E-F*-Kadenz jedoch keine transponierte *F-G*-Kadenz. Die *E-F*-Kadenz in

[1] *The Tonal System*, Beisp. 20

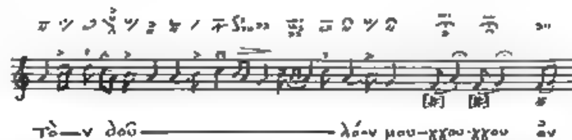
Beisp. 54
A 2b 2
Vat. gr. 345,
fol. 19v
Protos
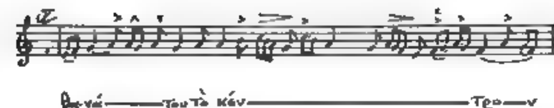


Beisp. 55.
A 7a· 2
Vat gr. 345,
fol 20v-21r
Protos



Beisp. 56:
A 7a. 2
Γ. γ. III,
fol. 74v
Protos



Beisp. 57.
K 29 P
Ashb. 64,
fol 106r
Barys



Beisp. 58
K 35: O
Ashb 64,
fol. 131r
Plagios Tetartos



Beisp 59
Ebd



Beisp. 60
K 41. P
Γ. γ. III,
fol 37v
Plagios Tetartos



Beisp. 54 zerfällt in zwei Teile; der erste besteht aus zwei Formeln, von denen wir diejenige auf *cdcfed* bereits in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *D* berührten (s. Kap VII, § 3, sowie ebd., Anm. 10); die folgende Formel ist eine KOU-Formel (s. Kap. XV, § 1). Der zweite Abschnitt der Kadenz ist in erster Linie von einer Psephistongruppe auf (*G*)*aGFE* und der erhöhenden Bewegung bestimmt, die direkt und ohne den Ruhepunkt, den wir in der *F-G*-Kadenz (Beisp. 52) fanden, an die Psephistongruppe anknüpft

In unseren bisherigen tonalen Analysen konnten wir oft eine Alteration des *F* nachweisen und darüberhinaus zeigen, dass diese Alteration häufig mit einer kräftigen Hervorhebung der Halbtonstufe *b-c* verbunden ist, so dass uns immer wieder Intervallverhältnisse begegnen, die sich am besten durch die Halbtonstufen *F♯-G*/*b-c* charakterisieren lassen In der *E-F*-Kadenz sehen wir jedoch eine ganz andere Entwicklung, nach einer deutlichen Hervorhebung der Halbtonstufe *b-c* steht eine ebenso deutliche Kennzeichnung der Halbtonstufe *E-F* Die Halbtonstufen begegnen mit anderen Worten im *Quintabstand* im Gegensatz zu dem *Quartabstand*, der im Psaltikonstil sonst vorzuherrschen scheint

Nimmt man an, dass die Alteration des *F* im kurzen Psaltikonstil eine wichtige Rolle gespielt hat, wird die *E-F*-Kadenz als ein Fremdelement empfunden worden sein. Eine äussere Bestätigung dessen sehen wir in A 2b.2 (Beisp. 54), wo Γ. γ. III verglichen mit Vat. gr. 345 statt der erhöhenden Bewegung *FGaGF* ganz schlicht *bG* hat, so dass die Kadenz als Ganzes auf *G* und nicht auf *F* ausgeht In A 7a:2 zeigt Vat gr 345 genau wie Sinai 1280 die Finalis *F* vor dem DG-Ausgang (Beisp. 55), während Paris 397, Γ γ. III, Patmos 221 und E. β. II die Finalis auf *G* haben. denn die *E-F*-Kadenz wird gegen eine Variante der langen Ouranismakadenz auf *G* ausgetauscht (Beisp 56), die vielleicht ausserdem ein *F♯* unter sich hatte; es scheint nämlich aus der Fortsetzung in A 7a:3 hervorzugehen, dass wir es mit dem Initialmotiv *F♯G* zu tun haben, s. Kap. XVI, § 7

Eine ähnliche Auswechslung der *E-F*-Kadenz mit einer *G*-Kadenz ist in den Kontakionmelodien zu finden, obwohl die *E-F*-Kadenz in dieser Sammlung eine weitaus stärkere Stellung als in der Alleluiariontradition innehat. Die eigentliche Untersuchung der *E-F*-Kadenz ist daher am besten mit den Kontakionmelodien als Ausgangspunkt vorzunehmen.

In Beisp. 57 haben wir ein typisches Beispiel einer *E-F*-Kadenz in den Kontakionmelodien, es handelt sich um die Melodie auf τὸ κέντρον Die Ähnlichkeiten zwischen den Formen in Beisp. 54-55 und der Form in Beisp. 57 sind gross; das Charakteristische für die Form in Beisp. 57 sind jedoch die zwei Psephistongruppen - die erste auf *bcbaG*, die zweite auf *GaGFE* Diese Kadenz finden wir im Tritos (K 17 Ἡ παρθένος σήμερον), Barys sowie selten im Protos und Plagios Protos; die kontakarische Ausgabe der Kadenz ist fester und abgeschliffener in ihrer Form.

Wir erwähnten bereits, dass der Quintabstand zwischen den Halbtonstufen der *E-F*-Kadenz in Widerspruch mit dem sonst üblichen Quartabstand im kurzen Psaltikonstil gerät Dieses Problem wird am besten und lehrreichsten mit einer Durchnahme der sehr wenigen

Vorkommen der *E-F*-Kadenz ausserhalb der oben genannten Tonarten beleuchtet Zunächst ist anzuführen, dass die Kadenz im Deuteros und Plagios Deuteros nicht zu finden ist. Im Tetartos begegnet eine Kadenz auf *c*, die an die *E-F*-Kadenz erinnern konnte [3]

Am bemerkenswertesten sind die Beispiele aus dem Plagios Tetartos, wo die *E-F*-Kadenz sehr natürlich mit der dominierenden *F-G*-Kadenz, die vielleicht eine *F♯-G*-Kadenz darstellt, siehe oben, § 1, in Konflikt gerät Dies geschieht im grossen und ganzen in zwei Weisen entweder (1) wird die Finalis der *E-F*-Kadenz im folgenden melodischen Kontext als ein *G* aufgefasst, und die Melodie geht auf dieser Grundlage weiter, also in Wirklichkeit um eine Stufe zu tief, oder (2) die *E-F*-Kadenz wird zu einer *G*-Kadenz verdreht, so dass sie wirklich auf *G* schliesst, es ist jedoch eine Frage, ob es sich hier um eine *Verdrehung* handelt, s. unten.

Den besten Beleg der ersten Erscheinung findet man in den ungeraden Oikoi der Akathistoshymne, wo Zeile 9 in Oikos I mit dem Text χαῖρε δι' ἧς ἡ ἀρὰ ἐκλείψει auf *F* schliesst (Ashb. 64, fol 110r-110v, vgl. die Ausgabe WELLESZ', S. 6-7); die Form ist praktisch identisch mit einer Kadenz im Weihnachtskontakion (K 17 O) auf dem Text τὴν τοῦ ἀδὰμ καὶ τοῦ δαυὶδ (Ashb 64, fol 78r, Zeile 5-8), die auch auf *F* endet [4] Das Eigenartige an beiden Kadenzen ist aber die folgende Medialintonation bzw -signatur

Zwischen der Finalis *F* in Zeile 9 des Oikos I der Akathistoshymne und dem einleitenden Ison in Zeile 10 steht in Ashb 64 die Intonation

Ne-a-nes

(fol 110v, Zeile 4), normalerweise auf *baG*, hier aber auf *aGF*, so wie wir es in früheren Beispielen sahen (s. Beisp 1 und 19) Vat gr 345, Patmos 221 und Sinai 1280 haben an dieser Stelle eine Baryssignatur, aber ungeachtet, ob wir uns nach der erstgenannten „falschen" Intonation oder der letztgenannten normalen Signatur richten: wenn wir auf *F* beginnen, geraten wir im folgenden um eine Stufe zu tief hinab, genau wie wir um eine Stufe zu hoch hinauf gelangen, wenn wir nach ἐπέμφθη in der dritten Zeile desselben Oikos auf *E* statt auf *D* anfangen Nach ἐπέμφθη ist es begründet, wenn der Sänger das notierte *E* als *D* „empfindet" (s. Kap. VIII, § 3 und Beisp. 28) Wenn der Sänger an der genannten Stelle in der Akathistoshymne nach der vorangegangenen Finalis die Betaintonation singt, so muss das ebenso bedeuten, dass er die vorhergehende als *F* notierte Finalis als ein *G* empfindet Im letzten Fall heisst das ferner, dass die Intervallverhältnisse im Umkreis der Betaintonation in einigen oder allen Fällen den Intervallverhältnissen um den Ton herum entsprechen müssen, der meist als [Signatur] bestimmt wird, d.h mit einer Halbtonstufe darunter

An der oben erwähnten Stelle im Weihnachtskontakion setzt die Melodie nach der Finalis *F* in den anderen Versionen der Melodie in Ashb. 64 in folgender Weise fort

(fol. 78r, Zeile 8, und 73r, Zeile 1).

(fol 154r, letzte Zeile)

(fol 185r, Zeile 8-9)

Ne-ha-gi—e

(fol 257r, Zeile 6 von unten).

(Die konfirmierenden Neumen stehen in den eckigen Klammern).

Der andere Fall (fol 154r) ist so auszulegen, dass der Sänger die vorangegangene Finalis als ein als *F* notiertes *G* empfindet und den angeführten Intonationsschwanz - dem folgenden Initialmotiv auf notiertem *DE♭* entsprechend - als *GGa*, notiert *FFG*, auffasst, die schwarze Initialneume zeigt ja an, dass das Initialmotiv aus einer eine Terz und eine Sekunde unter der vorangegangenen Finalis liegenden Bewegung besteht

Im Fall Nr. 3 (fol. 185r) wird die vorangegangene Finalis korrekt als ein *F*, die Intonation als ganz normal auf *GaGba* und das folgende Initialmotiv als auf *EF* liegend aufgefasst.[5] Fall Nr. 1 ist schwieriger zu beurteilen, man könnte ihn natürlich in groben Zügen wie Fall Nr. 3 verstehen; das setzt voraus, dass die Intonation in ihrer herkömmlichen Lage, endend mit dem Schwanz auf *Gaa*, gesungen wurde und dass die alleinstehende Neume sich danach richtet Ich möchte aber eine andere Lösung vorschlagen. Analoge Stellen in unproblematischen Melodien im Plagios Tetartos der Kontakiontradition (s. Ashb. 64, fol. 117v, Zeile 5 von unten; fol. 99r, Zeile 4-5) zeigen deutlich, dass die Initialneume sich in diesen Fällen völlig korrekt nach der der Medialsignatur entsprechenden Intonationsmelodie richtet, aber gleichzeitig auch, dass diese Intonationsmelodie sich wieder nach der vorhergegangenen Finalis, normalerweise auf *G*, richtet; ähnlich ist Fall Nr 1 zu verstehen; die [Signatur] entsprechende Intonationsmelodie richtet sich nach dem vorhergehenden *F*, das als *G* „empfunden" wird, und hat konsequenterweise die notierte Lage *FGFFGG*, während das

[3] Auf εὔφρανον in K 3 P (Ashb. 64, fol. 49r, Zeile 2-3 von unten).

[4] Die Form der Kadenz ist nah mit den in Beisp. 50-51 angeführten Formen verwandt nur ist die *E-F*-Kadenz als Schluss angehängt.

[5] Was den Fall in der Akathistoshymne anbelangt, so versucht WELLESZ auf Grund der Versionen in Oikos XI, XIII und XV für eine *F-G*-Kadenz zu argumentieren (s. *The Akathistos Hymn*, S. LXII und Tafel X, S. XCI f.), und vielleicht ist die Version in den genannten Oikoi als Zeugnis von einem Versuch einer *privaten* Verbesserung in Ashb. 64 zu verstehen, aber sie wirkt nicht überzeugend, wenn man die gesamte Überlieferung der Akathistoshymne in der kurzen Psaltikontradition betrachtet WELLESZ übersieht meines Erachtens (1) den entscheidenden Unterschied zwischen der *F-G*- und der *E-F*-Kadenz, (2) die klare Ähnlichkeit zwischen Zeile 9 in Oikos I usw und der entsprechenden Kadenz im Weihnachtskontakion sowie (3) dass die Betaintonation bzw -signatur nur in Ashb. 64 (Hauptversion) und E β. VII belegt ist und man sie als auf *F* liegend verstehen kann und dass die Mehrzahl der Hss. der kurzen Psaltikontradition eine korrekte Baryssignatur an dieser Stelle haben.

In seiner Transkription des Weihnachtskontakions auf Grund von Ashb. 64, fol. 75v-78r umgeht CONSTANTIN FLOROS das Problem, indem er die Signatur *stillschweigend normalisiert* er lässt die Melodie also ohne weiteres nach der Finalis *F* auf *EF* fortsetzen, wozu man genaugenommen nur dann berechtigt ist, wenn man seine Transkription auf den obengenannten Fall Nr 3 gründet (Ashb. 64, fol. 185r), s. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jg. 34 (1960). Heft 1, S. 84-106, Anhang III

folgende Initialmotiv die Lage *DE♭* hat. So wie Fall Nr. 1 vorliegt - ohne konfirmierende Neumen - ist diese Auslegung meines Erachtens die natürlichste.

Im Fall Nr. 4 (fol 257r) ist die Medialsignatur sicher durch einen Zufall fortgefallen, und die Stelle entzieht sich so einer eigentlichen Deutung

Die übrigen Belege von *E-F*-Kadenzen oder Ansätzen zu denselben im Plagios Tetartos sind die folgenden

(1) K 27.P ἔργῳ καὶ λόγῳ (Ashb 64, fol 101r, Zeile 3-5 von unten)
(2) K 35.O πότε ἐν τάφῳ (ebd , fol. 130v, Zeile 1-3 von unten).
(3) ebd. μυροφόροι κόραι (ebd., fol. 131r, Zeile 5-7) = Beisp 58
(4) ebd ὦ φίλαι δεῦτε (ebd., fol 131r, Zeile 5-7 von unten) = Beisp 59
(5) K 41.P καὶ δοξάζειν (Ashb 64, fol. 145v, Zeile 8-10) = Beisp. 60 (Γ. γ. III)
(6) K 41.O τῆς τοῦ θεοῦ ἐκκλησίας (ebd., fol. 146r, Zeile 2-3).
(7) ebd. ὁ κρατὴρ ὃν φέρω (ebd , Zeile 8-10)
(8) Hps 14 ἱκεσίαις (Vat gr 345, fol 52r)

Im Fall Nr 1 wird die Finalis der Kadenz als *F* interpretiert, nur nicht in der Hs. E β. VII, die die Finalis als *G* auffasst. Im Fall Nr 6 wird die Finalis *F* in Ashb 64, E. β. VII und Patmos 221 als gleich [Signatur] verstanden, aber in z.B. Vat gr. 345 als ein *eine* Stufe unter der genannten Signatur liegendes *F*. Im Fall Nr. 8 wird die Finalis *F* von Vat gr. 345 und Γ. γ. III richtig gewertet, während Patmos 221 die Finalis als *G* deutet

In den restlichen Fällen stossen wir auf die scheinbare Entstellung der *E-F*-Kadenz, die zur Folge hat, dass sie auf *G* endet Im Fall Nr 2 wird das abschliessende erhöhende Motiv in *EFGbaG* mit kontakarischem Ausgang *bG* geändert. Die Transkription von Fall Nr 3 wird in Beisp. 58 wiedergegeben; zunächst sehen wir zweimal H²*.bc* (Kap. XIV, § 2), was der Psephistongruppe auf *bcbaG* und dem folgenden *cba*-Motiv in der eigentlichen *E-F*-Kadenz (Beisp. 57) entspricht. In Beisp. 58 sehen wir danach einen wuchtigen Abwärtsgang nach *E*; anscheinend handelt es sich um eine Variante der Psephistongruppe auf *GaGFE* in Beisp 57

Die Bewegung *aGFE* erinnert jedoch auch an die Ouranismaformel in derselben Lage in z.B. der langen Ouranismakadenz auf *E*, der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* und der seltenen Ouranismakadenz auf *E* (s Kap. VII, § 1; Kap. VIII, § 1 und 3), wo wir feststellten, dass die Ouranismaformel aller Wahrscheinlichkeit nach Intervallverhältnisse besass, die einem notierten *aGF♯E* entsprechen. Ferner sahen wir in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *E*, dass die Ouranismaformel selbst nach einer erweiterten Ausgabe der H³*.bc*-Formel steht (die Phrase F in Beisp. 12), also eine Kombination, die der Form in Beisp. 58 ziemlich genau entspricht

Wir können daher als Hypothese annehmen, dass in der besprochenen Abwärtsbewegung auf *GaGFE* in Beisp. 58 nach den beiden H²*.bc*-Formeln ein *F♯* steht. Diese Vermutung wird von mehreren „falschen" Signaturen im melodischen Kontext von K 35 O gestützt, so entdecken wir im unmittelbar folgenden die seltene Ouranismakadenz auf *D*, s. Beisp. 27.

Fall Nr 4 (s. Beisp. 59) ist gerade die Fortsetzung des Beisp. 27. Verglichen mit der Form in Beisp 57 sehen wir, dass die letzte Psephistongruppe in variierter Gestalt auf *aGFG* oder vielmehr auf *aGF♯G* erscheint, da die Alteration des *F* von der einleitenden Medialsignatur [Signatur] = *D*, vgl Kap. VIII, § 3, bezeugt wird Der Schluss von Beisp. 59 erinnert sehr an Beisp. 58 und befestigt so die Annahme der Alteration des *F* in dieser Form

Den Fall Nr. 5 stellen wir in Beisp. 60 vor. Es ist dies wohl die Form, die am stärksten an die eigentliche *E-F*-Kadenz in Beisp 57 erinnert, aber trotz der neumatischen und melodischen Ähnlichkeit ist es klar, dass die Intervallverhältnisse ganz verschieden sind, da in der Form in Beisp. 60 *F♯* enthalten sind - bestätigt von der einleitenden „falschen" Signatur [Signatur] = *a*. Das Beispiel ist Γ. γ. III entnommen (in der Hs. Ashb 64, aus der wir sonst unsere Beispiele holten, liegen keine Medialsignaturen vor).[6]

Der Fall Nr 7 ähnelt dem Fall Nr 3 sehr (Beisp. 58), aber er ist in Ashb. 64 mit „Verbesserungen" belastet [7]

Wir können zusammenfassend feststellen, dass zwei verschiedene Motive anscheinend vermischt wurden, nämlich (1) ein Motiv mit Intervallverhältnissen entsprechend

bcbaGFE

[6] Die Form in Ashb 64 war vielleicht ursprünglich eine gewöhnliche *E-F*-Kadenz, die genau der Form in Beisp. 57 entsprach. Nur durch eine sehr plumpe Berichtigung in der schliessenden erhöhenden Bewegung, wo die Oxeia mit dem Tzakisma mit *Kentema* verbunden wird, wird die Kadenz in eine *G* Kadenz geändert (fol. 145v, Zeile 5 von unten).

[7] Die Form in Ashb. 64 entspricht wie gesagt praktisch derjenigen in Beisp. 58. Doch war die jetzige Ausführung der Form der *E-F*-Kadenz treuer, da es deutlich zu sehen ist dass die originale Endung in der Hs.

(a) G F E F G a G F a F

war der Apostrophos auf *E* ist aber in einen Ison und die Melodie so nach

(a) G F F G a b a G b G

geändert Die übrigen Hss enden auf *F* entsprechend dem originalen Ausgang in Ashb. 64. Γ γ III versteht die Finalis korrekterweise als *F*, während Vat gr 345, E. β. VII Patmos 221 und Paris 397 die Finalis als *G* auffassen Im folgenden geht Ashb. 64 auf κρατὴρ ἐστι weiter auf

G G a G a F G

(der Schluss entspricht S *G*, s. Kap. XV § 6). aber es besteht kein Zweifel darüber dass in dieser Hs. ursprünglich etwas anderes stand, und zwar dasselbe wie in den übrigen Hss., deren weiterer Verlauf einen vorangegangenen Schluss auf *F* voraussetzt, dies *F* wird als ein *G* „empfunden" und im folgenden (Originalversion von Ashb. 64) in der *notierten* Lage wiedergegeben

F b♭ c b♭ c a b♭,

da der Ison auf (κρα)τὴρ in Ashb. 64 ursprünglich ein Oligon mit Kentema darüber also ein Quartsprung aufwärts war

Danach finden wir auf τῆς σοφίας eine *seltene Ouranismakadenz* vom gleichen Typ. wie er in Beisp. 27-29 wiedergegeben ist Ursprünglich ging diese Kadenz in Ashb. 64 auf einem notierten *F* (empfunden als *G*) aus, aber in der vorliegenden Form mit den eingefügten Verbesserungen auf *D* - wahrscheinlich mit einem darüberliegenden *F♯* entsprechend der Form in Beisp. 27 Ist es dieses Empfinden des *F♯* auf τῆς σοφίας, das die Änderung der *E-F*-Kadenz in eine *G*-Kadenz zur Folge hat? Oder wodurch ist die Revision der Form in Ashb. 64 sonst bedingt?

Über die beste Lesart verfügt Vat. gr 345 Die Stelle ist eine der kompliziertesten in den Kontakionmelodien und sehr lehrreich zu studieren.

mit den Halbtonstufen im Quintabstand - am deutlichsten ersichtlich aus der *E-F*-Kadenz in den Kontakionmelodien (Beisp. 57). Das Motiv scheint eine beinahe modulatorische Funktion zu besitzen, da es wie die Tritoskadenz in den Sticherarionmelodien auf *cGaGFF*[8] die Melodie wohlbehalten aus einer Tonalität mit der Halbtonstufe *b-c* hinunter in eine F-Tonalität bringt, wo die Halbtonstufe *E-F* vorherrscht, ohne dass Tritonusprobleme irgendeiner Art entstehen. Dieses Motiv wurde (2) mit einem Motiv vermischt, das Intervallverhältnisse entsprechend

bcbaGF♯E

aufweist, wo die Halbtonstufen im Quartabstand liegen, am deutlichsten in der langen Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) und in den charakteristischen Änderungen in Beisp. 58 und 60. Das Entscheidende ist also, wie man die Intervallverhältnisse in der Bewegung *aGFE* wertet, und die *G*-Kadenzen in Beisp. 58-60 scheinen ebenso original für den Stil zu sein wie die *E-F*-Kadenz, so dass es nicht möglich ist, diese *G*-Kadenzen ausschliesslich als Entstellungen der *E-F*-Kadenz zu beurteilen.

Als Konklusion unserer Untersuchungen wäre anzuführen, dass die *E-F*-Kadenz oder die Anläufe zu einer *E-F*-Kadenz im Plagios Tetartos in den Kontakionmelodien zeigen, dass der Ton *F* in dieser Tonart eine schwache Stellung einnimmt, immer wieder wird der Ton *F* in den *E-F*-Kadenzen als *G* aufgefasst, was sich nur damit erklären lässt, dass der Ton *G* die Eigenschaften des Tons *F* geerbt hat, d.h. hauptsächlich das Empfinden einer darunterliegenden Halbtonstufe, also *F♯*. Die Kadenzformen in Beisp. 58-60 zeigen in bezug auf die Neumation eine grosse Ähnlichkeit mit der eigentlichen *E-F*-Kadenz (Beisp. 57). Es ist nicht zu entscheiden, ob die eine Form von der anderen abgeleitet ist. Bemerkenswert ist es aber, dass die *E-F*-Kadenz in der Form in Beisp. 57 nur eine wirklich feste Stellung in den Kontakionmelodien innehat, die wahrscheinlich jünger als die Alleluiarionmelodien sind, denn dort ist die *E-F*-Kadenz sehr wenig belegt, vgl. oben.

§ 3: *Die intermodale Stufenkadenz.*

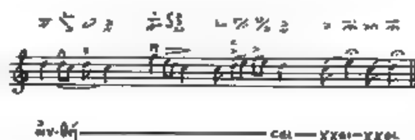
Diese Stufenkadenz tritt auf als *G-a*-Kadenz im Protos und Plagios Deuteros, als *c-d*-Kadenz im Tetartos, als *F-G*-Kadenz im Protos, als *D-E*-Kadenz im Plagios Deuteros und eventuell im Plagios Protos und als *C-D*-Kadenz im Plagios Protos.

Die Kadenz hat drei Haupttypen, die in den Beispielen 61-65 zu finden sind. Der erste Typ - Beisp. 61 - besteht aus einem *dc*-Motiv (Kap. XV, § 3), auf dem die betonte Silbe eingeführt wird, gefolgt von einem Quartschritt aufwärts mit einer abwärtsgehenden Psephistongruppe vor der erhöhenden Bewegung. Eine unbetonte Silbe nach der betonten lässt sich auf dem Schlusston vor dem DG-Ausgang einführen.

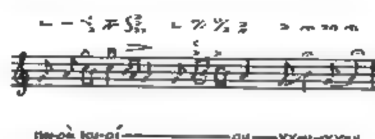
Der zweite Typ - Beisp. 62 - besteht aus Anläufen (mit unbetonten Silben) zu der betonten Silbe auf dem Kratema, das mit dem Kratema des ersten Typs (Beisp. 61) äquivaliert. Die Anläufe entspechen der Phrase O in Beisp. 16 (s. Kap. VII, Anm. 9).

[8] Z.B. *Octoech. II*, Dogmatic Hymns, Nr. 11. Zeile 2 (S. 124).

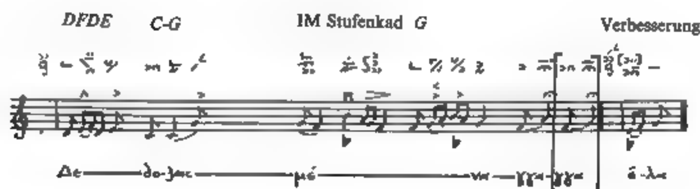
Beisp. 61:
A 29a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 27v
Tetartos



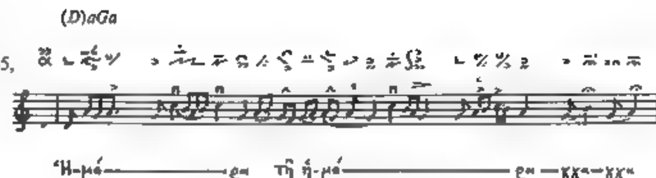
Beisp. 62
A 12a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 22r
Protos



Beisp. 63
A 8b. 1-2
Vat. gr. 345,
fol. 21r
Protos
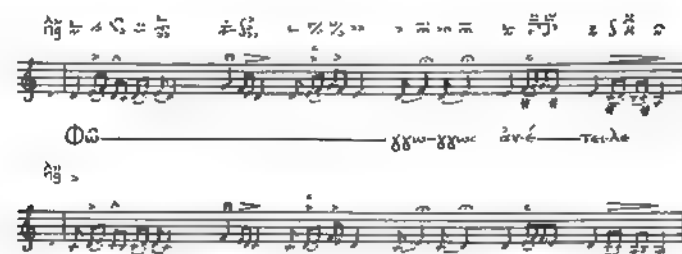


Beisp. 64:
A 1b: 1
Vat. gr. 345,
fol. 19r
Protos

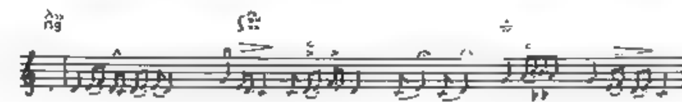


Beisp. 65.
A 38a. 1-2
Vat. gr. 345,
fol. 30v

Abweichungen in
Γ. γ. III,
fol. 64r



Abweichungen in
E. β. II,
fol. 85v



Der dritte Typ ist eine eigenartige melismatische Gestaltung, die eine längere (Beisp. 64) und eine etwas kürzere Form (Beisp. 65) annehmen kann, welche letzte sich am ehesten dem ersten Typ anschliesst (mit der betonten Silbe auf einem *aG*-Motiv, dem *dc*-Motiv in Beisp. 61 entsprechend). Die melismatische Form findet hauptsächlich Verwendung in Zeilen mit sehr kurzem Text, s. z.B. A 38a: 1 (Beisp. 65). In der Gesamtanalyse wird sie I(nter)M(odale) Stufenkad. (mel.) genannt.

Vier Belege (A 9b.1, A 40a:2, A 44c:1 und A 45b:1) von insgesamt 22 lassen sich nicht dieser Typenteilung unterordnen.[9]

Was die Intervallverhältnisse anlangt, sehen wir, dass die Formen in Beisp. 61 und 62 (und Beisp. 64) einander völlig gleich sind. In dieser Gruppe können wir ferner den einzigen Beleg der *C-D*-Kadenz im Plagios Protos (A 40a: 2) rechnen. Übrig bleiben drei Formen, und zwar die *F-G*-Kadenz in A 8b:1 (Beisp. 63) und die *D-E*-Kadenz in A 38a:1 (Beisp. 65) und in A 44c:1 im Plagios Deuteros (siehe die Gesamtanalyse aller Melodien).

Die Form in Beisp. 63 entspricht in der Neumation dem Typ Nr. 1 (Beisp. 61), aber um mit den Formen in Beisp. 61-62 eine Intervallidentität herzustellen, bedarf es eines *b♭*, und diese Vertiefung ist zugleich der einzig annehmbare Ausweg, wenn man einen offenen Tritonus *F-b* vermeiden will. Die eigenartige tiefliegende Form in Beisp. 63 hat jedoch Anspruch auf eine nähere Erläuterung. Der bevorzugte Pentachord in den Protosmelodien ist *D-a*, jedenfalls in bezug auf die Anfänge der Melodien. Das gilt auch von A 8b:1 (Beisp. 63) mit der [illegible] = *D* entsprechenden Intonationsmelodie. Von dem Initialmotiv *DFDE* an (Kap. XVI, § 1) - das wiederum das Initialmotiv *C-G*, eine Transposition des aus dem Tetartos bekannten *G-d*-Motivs (s. Kap. XVI, § 3), das auch in der Versetzung *D-a* begegnet (s. Beisp. 27), introduziert - wird der Pentachord *C-G* vorherrschend. Das hat wahrscheinlich zur Folge gehabt, dass der oberste Ton des Pentachords, *G*, als ein *a* und die Terz über dem notierten *G* als ein *c*, d.h. als ein notiertes *b♭* empfunden wurden. Dass diese Vermutung der tatsächlichen Sachlage entspricht, scheint die folgende Medialsignatur [illegible] zu bestätigen, obgleich die folgende Neume in Vat. gr. 345 mit Fehlern belastet ist.

Im übrigen sei erstens bemerkt, dass die beiden letzten Töne im DG-Ausgang zu ergänzen sind; sie fehlen oft, und man sollte dem Umstand, dass sie es hier auch tun, nicht zuviel Gewicht beilegen. Zweitens fahren die mit Vat. gr. 345 verwandten Hss., Γ. γ. III und E. β. II, beide fort mit der Initialneume *ohne* vorhergehende Medialsignatur, also einem notierten *EF* entsprechend. Diese Initialneume ist ein Seitenstück zur schwarzen Initialneume in A 8b 2. Die rote konfirmierende Neume (in Klammern) scheint dagegen keinen Sinn zu haben; im

[9] A 9b. 1 ist am besten als eine Variante des Typs 1 zu charakterisieren, A 40a. 2 als eine Variante des Typs 2 und A 44c. 1 und A 45b. 1 als freiere Formen, s. die Gesamtanalyse aller Melodien.

Verhältnis zum Schluss der der Medialsignatur entsprechenden Intonationsmelodie müssten die Anfangstöne eine Stufe darunter liegen bzw dieselbe Lage haben, d. h mit den Anfangstönen auf einem notierten *EF* müsste ꙋ´ einem notierten *F* entsprechen, was in diesem Zusammenhang absurd wäre. Es ist daher am Platze, bezüglich der konfirmierenden Neume eine Verbesserung vorzuschlagen, und die beste Lösung ist ꙋ, wodurch die Anfangstöne im Verhältnis zu ꙋ´ auf einem „empfundenen" *a* die Entsprechung eines „empfundenen" *FG* werden - das entspricht einem notierten *E♭F* in Relation zu ꙋ´ auf einem notierten *G* Mit dieser Lösung beachtet man auch die Tatsache, dass A 8b·2 mit der indiskutablen Initialneume ꙋ mit der intermodalen Durkadenz auf *F* endet, eine Stufe tiefer als die anderen 13 Belege dieser Kadenz im Protos, s. Kap X, § 1 Somit fasst A 8b von dem Initialmotiv *C-G* in A 8b 1 an bis einschliesslich der Finalkadenz in A 8b.3 das notierte *G* als ein *a* auf, siehe die Gesamtanalyse aller Melodien.

Der Problemkreis um die *D-E*-Kadenz in A 38a: 1 aus Vat. gr. 345 ist womöglich noch grösser (Beisp. 65) Die Kadenz ist eine etwas kürzere Version der melismatischen Ausführung der Kadenz in Beisp. 64, die beiden Belege sind so aufgestellt, dass die neumatischen Äquivalente untereinander stehen Nehmen wir die mit der Neumation in Beisp. 64 verbundenen Intervallverhältnisse als Ausgangspunkt, scheint das überall in Beisp 65 *F♯* erforderlich zu machen, auf jeden Fall in der Fortsetzung A 38a. 1's in A 38a: 2 auf der H[a]-Formel auf ἀνέ(τειλε), während es dagegen völlig unangebracht scheint, anzunehmen, z. B der dritte Ton in A 38a 1 nach der der Medialsignatur entsprechenden Intonationsmelodie auf *DFED* sei ein *F♯*!

Ganz unten im Beisp. 65 habe ich die Abweichungen in Γ. γ. III und E. β. II angegeben und sie in voller Transkription ausgeführt Die erste dieser Hss beginnt ganz einfach eine Stufe tiefer, woraus sich eine *C-D*-Kadenz ergibt, die keine tonalen Schwierigkeiten irgendeiner Art macht In der zweiten Hs wird die Melodie mit der Psephistongruppe um eine zusätzliche Stufe tiefer geführt, so dass die Intervallidentität teilweise erhalten bleibt Ausserdem wird die Melodie in A 38a. 2 um eine Quarte erhöht, wonach die Melodie als Ganzes in die für den Plagios Protos übliche Lage gelangt. In einer Analyse sieht das in den drei genannten Hss. so aus

Vat. gr 345			IM Stufenkadenz *E* (mel.)
Γ. γ. III:			IM Stufenkadenz *D* (mel.)
E. β II·			IM Stufenkadenz *D* (mel)
A 38a·1			Φῶ ————ς
Vat gr 345·	H[a] *F♯G*	A[d] *A*	Lange Ouranismakadenz *B*
Γ. γ III:	H[a]·*EF*	A[d]·*G*	Lange Ouranismakadenz *A*
E. β. II:	H[a]·*ab♭*	A[d]·*C*	Lange Ouranismakadenz *D*
A 38a. 2:	ἀνέ ——τειλε		τῷ δικαίῳ

Will man die Form in A 38a: 1-2 in Vat. gr. 345 normalisieren, wäre es daher am besten, die Initialis in A 38a 1 der Hs Γ γ III und die Initialis in A 38a 2 E β II zu entnehmen. Aber trotzdem ist eine Änderung in Vat gr. 345 nicht ganz ratsam, da der Fall nicht einmalig ist. Dasselbe Problem stellt sich in K 52·P ein, wo die der Initialsignatur ꙋ entsprechenden Intervallverhältnisse in der ersten Zeile Ἡ τοῦ προδρόμου ἔνδοξος ἀποτομὴ (Ashb 64, fol 173r) verleugnet werden.[10] Es ist eine Absurdität, dass die Intervallverhältnisse, die die Hauptsignatur angeben, umgehend zerstört werden, und es ist schwer zu glauben, dass etwas Derartiges wirklich stattgefunden habe Eine erschöpfende Erklärung dieser Probleme lässt sich kaum finden Es ist anzunehmen dass irgendeine Form theoretischen Drucks dahintersteckt, aber es bedarf einer intensiven Analyse besonders der Kontakionmelodien im Protos und Plagios Protos, um nur zum Angang einer Erklärung zu kommen.

Die *D-E*-Kadenz im Plagios Deuteros in 44c: 1 (s. die Gesamtanalyse aller Melodien) erfordert *F♯*, wenn die Intervallidentität mit den übrigen Formen auch hier gelten soll Gegen diese Vermutung wären zwei Argumente ins Feld zu führen (1) Die Kadenz erinnert in ihrer Neumation nicht ganz an die übrigen in den Beisp. 61-65 beschriebenen Formen (2) Medialsignaturen und -intonationen im melodischen Kontext deuten nicht auf eine Alteration des *F*. Für die Annahme von *F♯* spricht· (1) In A 44c·1 begegnet auf ἄρτους μου eine Variante und auf ἐμεγάλυνεν eine regelrechte Gestaltung der H[a]-Formel, die in dieser Lage als H[a]·(*F♯G*)*ab* zu deuten ist, also eine indirekte Bestätigung der Alteration des *F* im melodischen Kontext unmittelbar vor der besprochenen *D-E*-Kadenz. (2) In A 40a 2 (Plagios Protos) finden wir eine *C-D*-Kadenz, die bezüglich der Neumation der Kadenz in A 44c. 1 praktisch entspricht, eine Ähnlichkeit, die eine Intervallidentität vorauszusetzen scheint, was mit der Form im Plagios Protos als Ausgangspunkt mit einer Alteration des *F* im Plagios Deuteros gleichbedeutend ist Die inneren Kriterien sprechen so für *F♯* in der *D-E*-Kadenz, wenngleich wir derartiges nur zu vermuten wagen

Die intermodale Stufenkadenz im Psaltikon ist nur in den Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien belegt In letzterer Sammlung kommt weiterhin im Tetartos eine Kadenz auf *b* vor, die in der Neumation der intermodalen Stufenkadenz entspricht und eine Parallele zur Ouranismakadenz auf *b* im Tetartos (Kap IX, § 2) und zur *a-b*-Kadenz im Deuteros ist, siehe den nächsten Paragraphen.

§ 4: *Die a-b-Kadenz*.

Diese Zeilenkadenz begegnet nur in den Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien Sie ist das markanteste Beispiel einer Kadenz, die eine beinahe feste Form für die *ganze* Zeile ausser den einleitenden Initialmotiven erzwingt.

Die Kadenz wird in Beisp 66 vorgestellt, dem Initial-

§ 1) und die Kadenz selbst, die aus der Bewegung motiv auf Πάν(τα) folgen die Formel KOU·*G* (Kap. XV,

[10] Vorausgesetzt, dass der oberste Apostrophos der drei Apostrophoi in der Tromikongruppe (fol. 173r. Zeile 6) sekundär ist, vgl. dieselbe Gruppe derselben Kadenz (neumatisch der *F G*-Kadenz entsprechend, s. o., § 1) ebd., Zeile 9

abcbaba (welche an eine ausgeschmückte H[a]·*bc*-Formel erinnert) mit der erhöhenden Bewegung samt dem DG-Ausgang besteht, zusammen bilden KOU *G*, die ausgeschmückte H[a]-Formel und die erhöhende Bewegung ein schönes Steigen mit Ruhetönen auf *G*, *a* und *b*.

Beisp. 66 gibt ferner den Text in den übrigen Zeilen wieder, die mit dieser Kadenz schliessen (mit Ausnahme der Variante in A 16a 2). Die Initialmotive auf dem Text ganz rechts sind verschieden, aber in bezug auf den Rest ist die Form fest, geringfügige Abweichungen sind mit den Neumen oder mit den betreffenden Extra-Tönen in Vierecken angeführt.

Man verspürt die Neigung, auf dem einleitenden *b-c* in KOU. *G* (5 Fälle) sowie auf der Kratema auf *c* in der ausgeschmückten H[a]-Formel eine betonte Silbe einzuführen, aber im übrigen ist die Beziehung zwischen Text und Musik weitaus freier als in den übrigen Kadenzen der Alleluiarionmelodien.

Die Kadenz beendet meist die ersten Zeilen der ersten Stichoi (nur A 21a: 1 fehlt). In A 16a: 2 begegnet eine Variante der Kadenz, wo KOU·*G* und die ausgeschmückte H[a]-Formel stark verkürzt sind

Die Intervallverhältnisse der Kadenz bereiten keine Schwierigkeiten

Gab — KOU·*G* — *a-b*-Kad.

Πάν———τα τὰ ἔθ——νη—ἔθνη—ἔθνη

A 15a 1 — *DGab* — Ἐπὶ σοί
A 16a·1 — *DGab* — Ἐπακούσαι σου
A 17a 1 — *DGab* — Ἰδοὺ δὴ τί
A 18a 1 — *baG* — Στό
A 19a 1: — *G-D* — Οἱ ἱ
A 20a 1: — *DGab* — Αἰνεῖ
A 22a. 1: — *DGab* — Μεγαλύναι
A 23a 1 — *DGab* — Ἐλέη

Beisp. 66. Vat. gr 345,
A 14a: 1 fol 22v
Deuteros

Kapitel XII Die Finalkadenzen

Finalkadenz

H^3 *ef* | *e-c* | *bc* | F/H^3. *ef* | F^4·*d*

Beisp. 67:
A 35b 3
Vat. gr. 345,
fol 30r
Tetartos

H^3 *bc* | *b-G* | *F♯G* | F/H^3 *bc* | F^1 *a*

Beisp. 68.
A 13a 3
Vat. gr. 345,
fol 22v
Protos

§ 1: *Protos*

Die Finalkadenzen im Protos enden alle mit der festen Schlussneumation dieser Tonart, F^1 (*F* bedeutet Finalkadenz), und zwar als F^1·*a* (*a* bedeutet Finalis des Motivs), siehe Beisp. 68 und 71 sowie Beisp. 39 und 141, oder F^1:*G*, s. Beisp. 69.[1]

Die Finalkadenz im Protos besteht aus (1) Anläufen, die doch zu entbehren sind, (2) einem Mittelabschnitt und (3) der genannten festen Schlussneumation. Was den Mittelabschnitt anlangt, teilen die Finalkadenzen aus den Alleluiarionmelodien sich in verschiedene Typen, im Protos in zwei, von welchen *Typ 1* die Verwandtschaft der Kadenz mit entsprechenden Formen im Tetartos und Plagios Protos und *Typ 2* die Verwandtschaft mit entsprechenden Formen im Plagios Protos und Plagios Deuteros zeigt.

(a) *Typ 1*

In Beisp. 67-68 sehen wir zwei typische Finalkadenzen im Tetartos bzw. im Protos (die Finalkadenzen bestehen aus dem Abschnitt zwischen den senkrechten Doppelstrichen). Gehen wir von Beisp. 67 aus, finden wir nach dem *Anlauf* (dem Initialmotiv *bc*, s. Kap. XVI, § 7) den *Mittelabschnitt*, der aus einer erweiterten H^3-Formel besteht, welche nur in den Finalkadenzen im Protos, Tetartos und Plagios Protos auftritt; sie wird daher F/H^3 genannt, und nach einem folgenden Doppelpunkt wird die Halbtonstufe angeführt, die diese Halbtonformel gemäss den allgemeinen Regeln anzeigt, Regeln, die in Kap. XIV wiedergegeben werden (in Beisp. 67 F/H^3 *ef*). Nach der F/H^3-Formel steht die feste Schlussneumation, die im Tetartos als F^4.*d* bezeichnet wird, s. unten, § 3; der Schluss des Motivs ist hier ergänzt, da das stets zurückkehrende Motiv oft verkürzt wird.

In Beisp. 68 geben wir die Finalkadenz vom Typ 1 im Protos wieder. Abgesehen von der festen Schlussneumation, F^1.*a*, entsprechen die Anläufe mit dem Mittelabschnitt samt dem vorangegangenen Teil der Zeile in bezug auf die *Neumation* den analogen Gliedern der Zeile in Beisp. 67.

Das einleitende *a* in F^1·*a* in Beisp. 68 haben F/H^3·*bc* und F^1·*a* eigentlich gemein, aber hier wie an anderen Stellen wird der *gemeinschaftliche Ton* aus praktischen Gründen unter Formel Nr. 2 gerechnet.

Bezüglich des Plagios Protos sehen wir (in Beisp. 146, Sektion 6) nur einen einzigen Beleg der F/H^3-Formel. Der Kadenz fehlen in diesem Fall Anläufe, und die F/H^3-Formel selbst muss laut der allgemeinen Regeln der H^3-Formel auf der Halbtonstufe *a-b♭* liegen, s. Kap. XIV, § 3, so dass zwischen dieser Form und den Formen in Beisp. 67-68 eine Intervallidentität entsteht. Nach F/H^3.*ab♭* folgt die feste Schlussneumation des Plagios Protos, F^5:*C*, siehe auch Beisp. 70.

Das Verhältnis zwischen Text und Musik in der F/H^3-Formel ergibt sich deutlich aus den vorgelegten Beispielen; unbetonte Silben werden angebracht auf den Anläufen sowie auf der Bareiagruppe in der F/H^3-Formel selbst, die betonte Silbe auf der Petasté (mit Duo Kentemata) eingeführt, und nach der betonten Silbe können wir einer (Beisp. 67) oder zwei (Beisp. 68) unbetonten Silben begegnen, deren Anbringung aus den angeführten Beispielen hervorgeht. Die feste Schlussneumation ist rein melismatisch. Eine zusätzliche betonte Silbe kann auf einem *bGa*-(Protos) oder *ecd*-Motiv (Tetartos) zwischen F/H^3 und der festen Schlussneumation eingeschoben werden, im Protos z. B. in A 12b·3. In A 3b·2 und A 5b:3 finden wir statt F/H^3 ganz einfach H^3. In A 2b.4 und A 3a:3 begegnen zwei nah verwandte, stark ausgedehnte Varianten von F/H^3.

Bezüglich der Intervallverhältnisse ist in der Form in Beisp. 68 eine Alteration des *F* notwendig, wenn zwischen den Formen in Beisp. 67-68 eine Intervallidentität bestehen soll. Die Alteration des *F* ist aus folgenden Gründen wahrscheinlich. (1) Die beiden Formen sind sich in der Neumation praktisch gleich, so dass es unsinnig wäre, anzunehmen, die Intervallverhältnisse seien verschieden. A 13a·3 (Beisp. 68) ist eine der Zeilen im Protos, die am besten als eine Versetzung um eine Quarte tiefer als die entsprechende Zeile im Tetartos zu betrachten ist. (2) Die vorangegangene Zeile, A 13a 2, endet mit der seltenen Ouranismakadenz auf *E*, die aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthielt (s. Kap. VIII, § 3 sowie Beisp. 26), und alles spricht dafür, dass die *hohe*, durch die Halbtonstufen *F♯-G*/*b-c* bestimmte Tonalität auch im folgenden melodischen Kontext dominiert. (3) Ferner verweisen wir auf das Ergebnis, zu dem wir kamen in der Verbindung mit der Fortsetzung von A 2a 2 in A 2a·3, von denen die erstgenannte Zeile mit der intermodalen Durkadenz auf *G* mit einem darunterliegenden *F♯* ausgeht, s. Kap. X, § 1 sowie Beisp. 36 und 39, wo die feste Schlussneumation der Finalkadenz dieselbe Lage wie in Beisp. 68 und ein deutliches *F♯* hat. (4) Die Intervallverhältnisse im F^1-Motiv scheinen überhaupt in allen Lagen beständig zu sein; wir begegnen dem Motiv so z. B. eine Stufe tiefer als F^1·*G*, wo über die Halbtonstufe *E-F* kein Zweifel besteht, s. unten, Beisp. 69; diese entspricht der Halbtonstufe *F♯-G* eine Stufe höher.

In 20 der insgesamt 26 Finalkadenzen tritt Typ 1 als Mittelabschnitt auf. In Kap. XVIII, § 5, ist eine analytische Übersicht über die Finalkadenzen im Protos, die mit der Kadenz vom Typ 1 enden, enthalten.

(b) *Typ 2*.

Diesen Typ stellen wir in den Beisp. 69-71 und 75 sowie in Beisp. 39 vor. Es ist bezeichnend für ihn, dass der Mittelabschnitt der Finalkadenz aus einer Anastama-

Beisp. 69
A 1a 2
Vat. gr. 345,
fol 19r
Protos

Finalkadenz

H^3 *ab♭* A^m *D* | F^3 *D* | A^m:*D* | F^1.*G*

Beisp. 70.
A 43a 3
Vat. gr. 345,
fol 33r
Plagios Protos

H^4 *EF* | A^m·*D* | F^5 *C*

Beisp. 71·
A 5a. 3
Vat. gr. 345,
fol 20r-20v
Protos

F♯Gac♯dab | *F♯Ga* | H^3 *bc* | A^m *E* | F^1 *a*

[1] In einem einzelnen Fall als F^1 *b* und zwar in A 2b 4, s. den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien.

formel in Mollversion besteht (s. Kap. XIII, § 2), deren Schlusston in dieser speziellen Funktion in der Finalkadenz eine charakteristische Verlängerung erhält, die der Synagma-Neumation entspricht.[2] Ferner ist dieser Typ zuweilen mit Anläufen des Musters verbunden, das wir in Beisp. 69 auf *DEDE* finden. Ein derartiges Motiv begegnet sehr oft in den Finalkadenzen aus den Alleluiarionmelodien. Wir nennen es F^x, in diesem Fall $F^x.D$, *D* nach seinem *Anfangston*.

In Beisp. 69 folgt der Anastamaformel das F^1 Motiv, das auf einem Kratema mit einem Quartschritt aufwärts eingeführt wird und sich schärfer vom vorhergehenden abhebt, als es in Beisp. 68 geschah. In Beisp. 70 sehen wir einen Beleg der üblichen Finalkadenz im Plagios Protos, der ganz der Form in Beisp. 69 entspricht: nach der Anastamaformel wird auf einem Quartsprung aufwärts das abschliessende Motiv introduziert, hier $F^x\cdot C$, vgl. Beisp. 146, Sektion 6. In Beisp. 71 begegnet die Anastamaformel und das F^1-Motiv eine Stufe höher als in Beisp. 69.

Mit Bezug auf die Intervallverhältnisse der Anastamaformel besteht kein Zweifel, dass in Beisp. 70 eine Mollform vorliegt, d.h. mit einem Ganzton und einer kleinen Terz über dem Schlusston der Formel, siehe Kap. XIII, § 2. Die Form in Beisp. 69 ist dagegen gleich etwas problematischer auf Grund der einleitenden Signatur = *a*; wir müssen hier auf das Ergebnis unserer Untersuchungen in Kap. VIII, § 3 verweisen, wo wir feststellten, dass die „falsche" Signatur ein Zeugnis einer exklusiven, durch die Halbtonstufen *E-F/a-b♭* bestimmten Tonalität war. An der Mollform der Anastamaformel in Beisp. 69 ist somit kein Zweifel.

Soll die Anastamaformel in Beisp. 71 eine reguläre Mollform sein, so bedarf es eines *F♯*. Diese Alteration scheint aus musikalischen Gründen notwendig, um nämlich in der besprochenen Formel einen offenen Tritonus zu vermeiden, und sie wird rein faktisch von der einleitenden „falschen" Intonation = *G* bestätigt. A 5a:2 endet mit der intermodalen Durkadenz auf *G*, und die Alteration des *F* in der Kadenz und im folgenden melodischen Kontext bezeugt die erwähnte Intonation auf *G*. Die Anastamaformel in Beisp. 71 ist so als eine im Verhältnis zu den Anastamaformeln in Beisp. 69 um eine Stufe aufwärts versetzte Mollform zu verstehen, s. im übrigen Beisp. 36 und 39 sowie die Erörterung dieser Beispiele, Kap. X, § 1.

Typ 2 wird im Protos von den Finalkadenzen in A 1a.2, A 1b·3, A 5a·3, A 11a:2, A 12a 2 und A 13b·2 vertreten.

§ 2: *Deuteros*.

Die Belege der Finalkadenz im Deuteros sind aus Beisp. 72-73 zu ersehen. Die Kadenz wird in allen Vorkommen mit der festen Schlussneumation im Deuteros, $F^3\cdot a$ ab-

[2] Das *Synagma* in den Alleluiarionmelodien ist meist mit einer Halbtonstufe verbunden, s. Kap. XV, § 6, aber im obengenannten Fall ist die Neumation des Motivs auf einer Ganztonstufe angebracht.

Beisp. 72:
A 23b. 6
Vat. gr. 345,
fol. 26r
Deuteros

Beisp. 73:
A 23a 3
Vat. gr. 345,
fol. 25v
Deuteros

Beisp. 74:
A 14a: 3 (Verlängerung)
Patmos 221,
fol. 29r
Deuteros

Beisp. 75.
A 40a· 3
Vat. gr. 345,
fol. 31r
Plagios Protos

geschlossen, die nicht immer ganz ausgeschrieben ist; daher sind die Formen der angeführten Beispiele ergänzt. Das F^3-Motiv ist identisch mit $AK\cdot a$, s. Beisp. 16 sowie Kap. XV, § 7. Doch sind die Anläufe zum F^3-Motiv auf *Gaba* der festen Schlussneumation im Deuteros eigen.

In den meisten Fällen werden die Anläufe zur Finalkadenz selbst von $F^3.G$ gebildet, dessen *Neumation* dem F^x-Motiv oben in Beisp. 69 entspricht.

Der mittlere Abschnitt der Finalkadenz ist in der Regel eine Anastamaformel auf *G*, also eine Durform im Gegensatz zur Mollform im Protos. Man bemerke, dass der Schlusston der Durform nicht mit einer Synagmaneumation erweitert ist, so wie es bei der Mollform der Fall war. Dafür haben die Durform und das folgende F^3-Motiv den Schlusston gemein, und das angeführte *G* wird daher zu F^3 mitgezählt, vgl. die im vorigen Paragraphen aufgestellte Regel.

Die gewöhnlichste Form zeigt Beisp. 72; unbetonte Silben werden auf dem F^3-Motiv angebracht, die betonte Silbe wird auf der Kratema der Anastamaformel und unbetonte Silben nach der betonten auf der Terz unter der Kratema sowie auf dem Schlusston *G* der Anastamaformel eingeführt. Zwei betonte Silben im Mittelabschnitt der Finalkadenz können die Erweiterung zur Folge haben, die wir in Beisp. 73 sehen; hier wird zwischen das F^3-Motiv und die Anastamaformel eine Variante der H^3-Formel eingeschoben.[3]

Die Finalkadenz im Deuteros kann im übrigen sehr variiert werden; ausser den in Beisp. 72-73 angegebenen Ausführungen können

$A^d.G + F^3.a$ (also ohne Anläufe)

und

$F^3{:}G\ H^4\cdot bc\ A^d.G + F^3{:}a$
$H^3.bc + F^3{:}a$
$H^1{:}bc + F^3{:}a$

begegnen. In A 16b·3 und A 19b.3 sehen wir fast dieselbe Variantenform, die vielleicht eine Abwandlung von $A^d\cdot G$ ist. Die Form in A 16a 3 lässt sich kaum bestimmen.

In gewissen Hss. wird das F^3-Motiv verlängert, am meisten ausgeprägt in der vielleicht ältesten Hs., Patmos 221, aus der die Verlängerung von $F^3{:}a$ in A 14a:3 in Beisp. 74 wiedergegeben wird. Die Verlängerung zerfällt in drei Abschnitte, erst eine Anastamaformel auf *E* (wahrscheinlich $A^m.E$ mit *F♯*, vgl. die Form in Beisp. 71), dann eine verlängerte Form von $H^4{:}bc$ und zuletzt eine etwas selbständigere Schlussformel; vielleicht haben wir hier den Rest eines sonst verlorengegangenen Jubilusmotivs, s. Kap. IV, § 4. Die Verlängerung der festen Schlussneumation begegnet auch im Plagios Deuteros (Beisp. 76) und Plagios Tetartos (Beisp. 78).[4]

§ 3: *Tetartos*.

Die Finalkadenz im Tetartos wurde bereits oben in Beisp. 67 vorgestellt und in § 1 besprochen. Der mittlere Abschnitt besteht aus F/H^3 *ef*, die feste Schlussneumation aus $F^4\cdot d$, und der allgemeine Anlauf zur Kadenz wird vom Initialmotiv *bc* geschaffen.

Die Beziehungen zwischen Text und Musik wurden oben in § 1 bereits eingehend behandelt. F/H^3 kann von H^3 oder H^2 ersetzt werden.

Die Ähnlichkeit zwischen der Finalkadenz im Tetartos und derjenigen vom Typ 1 im Protos sowie einem einzelnen Fall der Finalkadenz im Plagios Protos ist, wie oben in § 1 erwähnt, bemerkenswert. Die Ähnlichkeit zwischen dem Tetartos und Protos an diesem Punkt zeigt sich auch darin, dass die Variante von F/H^3 in A 29b:4 in bezug auf die Neumation den Varianten in A 2b 4 und A 3a:3 und die Variante in A 36b·4 derjenigen in A 6b 3 entspricht.

Was die Intervallverhältnisse betrifft, so ist der Quartabstand zwischen den Halbtonstufen *b-c/e-f* entscheidend. Dieses Phänomen ist es, das übertragen auf den Protos und Plagios Protos die Halbtonstufen *F♯-G/b-c* und *E-F/a-b♭* ergibt.

§ 4 *Plagios Protos*

Beispiele der Finalkadenz im Plagios Protos wurden schon in Beisp. 70 und werden wieder in Beisp. 75 angeführt. Die Mehrzahl der Belege der Kadenz entspricht Typ 2 im Protos, s. oben, § 1, d.h. der Mittelabschnitt stellt eine Anastamaformel in Mollform dar, deren

[3] Das Verhältnis zwischen Text und Musik in der Variante der H^4-Formel ist gerade der Grund dafür, sie als Variante zu bezeichnen. Die betonte Silbe ruht sonst auf der den Tönen *bcb* entsprechenden Formel, während die Silben der Variante auf *b* und *cb* verteilt sind.

[4] Die Verlängerung des F^3-Motivs lässt sich in Vat. gr. 345 beobachten, wo wir in A 14b 3, A 17a 2, A 18a 3 und A 19b:3 dem Anfang der Anastamaformel auf *E* begegnen.

Schlusston mit einer Synagmaneumation verlängert ist Die feste Schlussneumation ist $F^6 \cdot C$, s. Beisp. 70. In einem einzelnen Fall füllt F/H^3 *ab♭* den Mittelabschnitt der Kadenz aus (A 39a 3, s. Beisp. 146, Sektion 6) und in einem anderen Beleg besteht die Finalkadenz aus

S:*C* H^3 *EF* + $F^6 \cdot C^6$

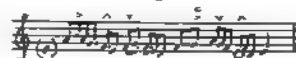
Im Verhältnis zu dem recht straffen Stil, der im Protos, Deuteros, Tetartos und Plagios Tetartos herrscht, begegnen im Plagios Protos viele der Ansätze zur Auflösung des Stils, die im Plagios Deuteros ihren Höhepunkt erreichen Das gilt im Plagios Protos u.a. von den Zeilen, die mit der Finalkadenz enden, und es ist somit charakteristisch, dass F^3:*D*, das sonst nur in anderen Tonarten als Anlauf zur Finalkadenz belegt ist, hier ausserhalb der Finalkadenz, z.B in A 41a·3, auftritt. Das F^3-Motiv kommt vor sowohl in seiner üblichen Ausführung und in einer für den Protos und Plagios Protos speziellen Variantenform, die aus Beisp. 75 ersichtlich ist; dies Beispiel (A 40a·3) zeigt überhaupt den etwas loseren Stil im Plagios Protos; das wird deutlich in der F^3- sowie in der Anastamavariante auf γενεὰν und in der plötzlichen Einführung von H^3.*ab♭* auf καί. Vat. gr. 345 lässt übrigens die feste Schlussneumation in Beisp. 75, F^6·*C* weg

Es fällt auf, dass gewisse Hss. das F^6-Motiv auf *D* enden lassen. E. β. II hängt mitunter an das F^6-Motiv einen DG-Ausgang an, s. z.B. A 39b:3 in der angeführten Hs. (fol. 86v), vgl. ferner die Verlängerung im Plagios Tetartos, die ebenfalls in einen DG-Ausgang einmündet, s. Beisp. 78.

§ 5 *Der Plagios Deuteros.*

In bezug auf die Finalkadenz im Plagios Deuteros wird im folgenden auf die Wiedergabe der Neumation und Transkription in der Gesamtanalyse aller Melodien sowie auf den eingehenden Kommentar hierzu in Kap. XVII verwiesen. Ferner werden die *Verbesserungen* als bekannt vorausgesetzt, für die in Kap. XVII eine nähere Argumentation folgt.

Beisp. 76
A 44a·3 (Verlängerung)
Paris 397,
fol 40v
Plagios Deuteros



Die Finalkadenz in dieser Tonart endet in Vat. gr. 345 mit ihrem wahrscheinlich mittleren Abschnitt, der in der Neumation dem Mittelabschnitt in der Finalkadenz im Protos, Typ 2 (Beisp. 69 und 71) und in der Mehrzahl der Finalkadenzen im Plagios Protos (s. Beisp. 70) entspricht, d.h. einer Anastamaformel, deren Schlusston mit einer Synagmaneumation verlängert ist. Eine eigentliche feste Schlussneumation fehlt in Vat. gr. 345, aber liegt in den Hss. vor, die vermutlich die ältesten Überlieferungen enthalten, und zwar Patmos 221, Sinai 1280 und Paris 397

Die feste Schlussneumation - die in diesem Fall vielleicht gleichzeitig als eine Verlängerung ähnlich der zu verstehen ist, der wir schon in Verbindung mit dem Deuteros (Beisp. 74) begegneten und auf die wir wieder beim Plagios Tetartos (Beisp. 78) stossen werden - wird in Beisp. 76 gezeigt

In bezug auf die *Neumation* entspricht die Anastamaformel in der Finalkadenz im Plagios Deuteros genau der Mollform des Anastamas in derselben Stellung im Protos und Plagios Protos, nur dass die Formel im Plagios Deuteros eine Stufe höher als im Plagios Protos liegt Soll die Anastamaformel im Plagios Deuteros die gleichen Intervallverhältnisse aufweisen wie diejenigen der Finalkadenzen im Protos und Plagios Protos, so erfordert das im Plagios Deuteros dasselbe *F♯*, das wir schon in gewissen Formen im Protos feststellen konnten, s. u.a. Beisp. 71.

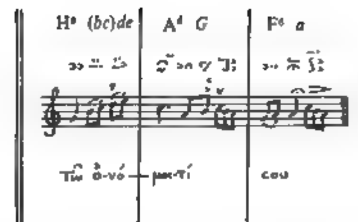
Die Alteration des *F* in der Finalkadenz im Plagios Deuteros wird von einer Reihe „falscher" Signaturen und Intonationen bestätigt; es sind dies ⲁ̃ⲅ = *E* in A 44a:3 und A 44a·10, von ⲅ̃ = *D* in A 45b:3 und von ⲇ̃ = *G* in A 48c:3, Signaturen und Intonationen, deren entsprechende Intonationsmelodien *F♯* verlangen. Man kann ferner darauf aufmerksam machen, dass die Finalkadenz zuweilen in der unmittelbaren Nähe von Formeln steht, die ebenso in Lagen auftreten, die eine Alteration des *F* notwendig machen, z.B. nämlich H^6:*(F♯G)ab* in A 48b·2. Und in der Finalkadenz in A 48b.2 würde ohne ein *F♯* ein offener Tritonus entstehen Der letzte Fall entspricht genau der Anastamaformel der Finalkadenz im Protos (Beisp. 71), wo wir kraft der einleitenden „falschen" Intonation eine Alteration des *F* nachweisen konnten.

Da der mittlere Abschnitt der Finalkadenz in einem Teil des Protos, im grössten Teil des Plagios Protos sowie im Plagios Deuteros *intermodalen* Charakter zu haben scheint, dürfte es auch anzunehmen sein, dass eine entsprechende Intervallidentität vorliegt, welche die Theorie über die Alteration des *F* in der Finalkadenz im Plagios Deuteros befestigt.

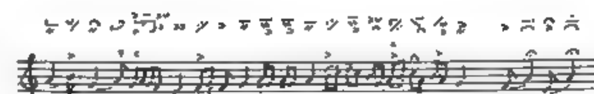
Diese Annahme ist im Lichte des bereits mehrere Male erwähnten Widerspruchs zwischen den Intervallverhältnissen zu sehen, die die „falschen" Signaturen und Intonationen festzulegen scheinen, und denen, welche die „normalen" Signaturen vertreten; d.h. in diesem Fall *Nenano* auf *a* in A 44c.2, A 47a:3 und A 48a·4 sowie ⲁ̃ⲅ und ⲁ̃ⲅ ℅ auf *E* in A 46b.3 bzw A 48b:2. Trotzdem darf man behaupten, dass die obengenannten „falschen" Signaturen und Intonationen mehr im Einklang mit den Intervallverhältnissen stehen, auf die die übliche Struktur der Melodien deutet Das beste Beispiel dessen ist die Annahme, dass die Anastamaformel mit der Synagmaneumation auf dem Schlusston, wo sie auch auftritt, dieselben Intervallverhältnisse aufweist Dies in Verbindung

[8] Es ist dieser Form eigen, dass die H^3-Formel mit einer Synagmaneumation verlängert wird, die wir sonst nur in Verbindung mit der Mollform in den Finalkadenzen finden, und dass die Betonung auf dieser Neumation ruht

Beisp. 77.
A 49a·2
Vat. gr. 345,
fol. 36r
Plagios Tetartos



Beisp. 78·
A 49a: 2 (Verlängerung)
Patmos 221,
fol 53v
Plagios Tetartos



mit den übrigen Beobachtungen im Plagios Deuteros, die in die Richtung einer Alteration des *F* zeigen, fällt so schwer ins Gewicht, dass wir in der Finalkadenz im Plagios Deuteros *F♯* vermuten müssen

§ 6: *Plagios Tetartos.*

Die Finalkadenz im Plagios Tetartos hat viele Berührungspunkte mit der Finalkadenz im Deuteros, siehe oben, § 2; der Mittelabschnitt der Kadenz im Plagios Tetartos kann aus einer Anastamaformel auf *G* bestehen, aus H^2 *bc* und H^4 *bc* sowie schliesslich aus H^4 *(bc)de*, die im Deuteros an dieser Stelle nicht vorhanden ist; ausserdem kann als Anlauf zur Kadenz F^3:*G* vorkommen.

Eigenartig für die Finalkadenz im Plagios Tetartos ist die feste Schlussneumation, F^6 *a*, die wir in Beisp. 77 darlegen. In Vat. gr 345 ist sie ein wenig abgewandelt und sehr selten ganz ausgeschrieben. Die Anastamaformel und das F^6-Motiv haben die Bewegung *Ga* miteinander gemein, und sie wird natürlich zum F^6-Motiv mitgerechnet. In Beisp. 77 geben wir übrigens eine Form wieder, wo die H^6-Formel als Mittelabschnitt dient

Neben der in Beisp. 77 angeführten Kombination von Formeln sind folgende andere Kombinationsmöglichkeiten belegt

F^3 *G*	+	A^d·*G*	+	F^6.*a*		
		H^3·*bc*	+	F^6 *a*		
		H^4 *bc*	+	F^6 *a*		
F^2 *G*		H^4 *bc*		H^2·*bc*	+	F^6 *a*
		H^2.*bc*		*bGa*	+	F^6:*a*

d.h. die Verhältnisse entsprechen in groben Zügen denen im Deuteros.

Wie es auch im Deuteros und Plagios Deuteros der Fall war, fügt Patmos *221* eine umfassende Verlängerung zum F^6-Motiv hinzu, ein Beispiel dessen zeigt Beisp. 78. Die Verlängerung endet hier mit dem DG-Ausgang und wirkt so als gewöhnliche Zeilenkadenz, was sie ihrem Mangel an Wörtern zum Trotze auch ist. Sie stellt in Wirklichkeit die plagierende Ouranismakadenz auf *G* in der Form dar, in der sie im Plagios Tetartos als übliche Zeilenkadenz auftritt, s. Beisp. 35 sowie Kap. IX, § 3. Es geht hier wie in Beisp. 35 um die spezielle alleluiarische Ausführung der Kadenz, eine Ausführung, die in den Kontakionmelodien kein entsprechendes Äquivalent hat. Wir müssen uns wie in Verbindung mit der Verlängerung im Deuteros (s. oben, § 2 und Beisp. 74) fragen, ob wir etwa einem Rest einer alten Jubilusendung gegenüberstehen, s. Kap. IV, § 4.

Kapitel XIII Die Anastamaformel

§ 1: *Die kontakarische Form.*

Die Anastamaformel kann kurz charakterisiert werden als eine mehr oder weniger ausgedehnte Bewegung abwärts mit zwei oder mehreren Gipfeln und endend mit einem hervorgehobenen Ruhepunkt, im Sticherarion z. B.

G a E F E D, s. Beisp. 8, oder

G a G G F E F G a F E D, s. Beisp. 9.

In der Psaltikonform wird der letzte Gipfel von einer Pelastongruppe, und der (die) erste(n) Gipfel von einem Kratema oder einer Petaste angegeben. In bezug auf die Form in den Kontakionmelodien wird im folgenden auf *The Tonal System*, besonders Beisp. 2-8 verwiesen, wo ich gerade die Anastamaformel als Ausgangspunkt für eine Reihe tonaler Untersuchungen wähle. Diese kontakarische Form hat eine sehr feste Beziehung zum Text und dessen Betonungen; die betonte Silbe wird auf dem Kratema der Formel (vor dem Quart- oder Terzschritt abwärts) eingeführt und ist zuweilen die einzige Silbe auf der Formel selbst, s. z. B. auf Ἐν ὑψηλῷ in K 41·O (Ashb. 64, fol. 145v, letzte Zeile). Meist wird auf dem abschliessenden Ton der Formel eine unbetonte Silbe eingeführt, siehe *The Tonal System*, Beisp. 14. Stehen zwei unbetonte Silben nach der betonten, hat das die Umgestaltung des Schlusses der Formel zur Folge, die wir *The Tonal System*, Beisp. 19 entnehmen. Unbetonte Silben vor der betonten können auf dem Anlauf zur Formel begegnen, siehe die schon angeführten Beispiele. Die Formel kann ferner eine etwas längere Form mit drei stark hervorgehobenen Gipfeln annehmen, vgl. *The Tonal System*, Beisp. 8.

Die Anastamaformel tritt in den Kontakionmelodien mit folgenden Finales auf: *c, a, G, E, D, C* (und *A*?). Was die Intervallverhältnisse anlangt, kann man die Belege daher entsprechend den Finales in drei Gruppen einteilen:

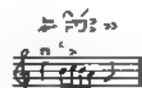
1) *c, G* und *C*
2) *a, D* und *A*
3) *E*.

Die Formen in Gruppe 1 lassen sich - da über der Finalis der Formel ein Ganzton und eine grosse Terz liegt - ohne weiteres als Durformen, die in Gruppe 2 - mit einem Ganzton und einer kleinen Terz über der Finalis - als Mollformen bezeichnen. Gruppe 3 hebt sich von Gruppe 2 ab, da die Formeln auf *E* einen Halbton und eine kleine Terz über der Finalis haben.

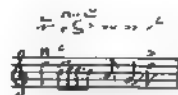
Die einzigen einigermassen zuverlässigen Quellen mit Bezug auf die Intervallverhältnisse in einer Formel oder einer melodischen Phrase sind die Signaturen oder Intonationen vor und nach der Formel oder Phrase. In Verbindung mit der Anastamaformel auf *D* in der *langen* Kontakiontradition begegnen wir oft = *D* oder = *a*, zentralen Medialintonationen, die in ihrer gesungenen Form, *aGFED(-a)*, Zeugnisse dessen sein müssen, dass die vorangegangene Anastamaformel eine Mollform ist, s. Kap. VI, § 4.

Bisher besprachen wir in diesem Zusammenhang nur den normalen Fall, die Anastamaformel auf *D* als Mollform, und wir taten dies mit der langen Kontakiontradition als Ausgangspunkt. In *The Tonal System* habe ich jedoch die Belege der *kurzen* Psaltikontradition aufgegriffen, wo die Anastamaformel mit = *D* und = *a*

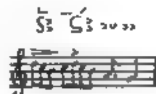
Beisp. 79a:
K 19·O
Ashb. 64,
fol. 83v



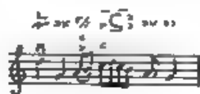
Beisp. 79b.
P 14
Paris 397,
fol. 15r



Beisp. 79c.
P 15
Paris 397,
fol. 15r



Beisp. 79d.
A 24b. 1
Vat. gr. 345,
fol. 26r



verbunden ist, siehe, a. a. O., Beisp. 27-28, und diese Phänomene als Stütze für die Theorie genommen, dass in den angeführten Anastamaformeln *F*♯ gewesen sein müssen, denn wir müssen annehmen, dass die oder entsprechende Intonationsmelodie, meist *dcbaG(-d)* durchlaufend, hier nach *aGF*♯*ED(-a)* versetzt, in den genannten Fällen als zentrale Medialintonation gedient hat, die die Intervallverhältnisse im folgenden wie im vorangegangenen, hier die Anastamaformel, widerspiegelt. Als zentrale Medialintonation wirkt die betreffende Intonationsmelodie im Verhältnis zur vorhergehenden Anastamaformel als ein Echo, s. Kap. VI, § 4.

Hinzu kommt, dass die Verbindung zwischen der Anastamaformel und den Intonationsmelodien im Tetartos deutlicher ist, als es im Protos der Fall war. Die Intonationsmelodien im Tetartos können sich der einfachen Form *dcbuG(-d)* bedienen, wo die Neumation ganz der entspricht, die in Verbindung mit der Intonationsmelodie im Protos begegnet. Die Tetartos-Melodie kann auch eine noch schlichtere Form annehmen, und zwar *dGG*. Die erweiterten Ausführungen sind jedoch bezeichnender für den Tetartos; Belege dafür sind in Beisp. 79a-d zu finden, wo der stufenweise Abwärtsgang mit den melodischen Bewegungen ausgeschmückt ist, die sich an die speziellen Psaltikonzeichen knüpfen, und zwar „*grosse Zeichen*" wie z. B. Psephiston, Strepton und Tromikon. In diesen Beispielen sehen wir, dass die Intonationsmelodien zwei Gipfel haben - den gipfelnden Bewegungen der Anastamaformel entsprechend. Der organische Zusammenhang zwischen der Anastamaformel und der Intonation ist im Tetartos ausserordentlich markant.[1]

In *The Tonal System* habe ich mich sehr eingehend mit den Intervallverhältnissen in der Anastamaformel befasst. Im Lichte dieser Untersuchungen und der später gemachten Beobachtungen werde ich im folgenden diese Untersuchungen in summarischer Form wiederaufnehmen, und zwar (a) der Anastamaformel auf *D* im Plagios Deuteros und Deuteros, (b) im Plagios Tetartos, (c) im Protos und Plagios Protos, (d) von Varianten der Anastamaformel auf *D* und (e) der Anastamaformel auf *E*.

(a) *Plagios Deuteros und Deuteros*

Die Kontakionmelodien in diesen Tonarten enthalten die Anastamaformel auf *D* als festen Bestandteil in der Zeile, die mit der langen Ouranismakadenz auf *D* endet, s. Kap. VII, § 1 und Beisp. 12. Im Rahmen der Analyse der Kadenz wurde schon ausführlich für die Annahme eines *F*♯ in ihr argumentiert. In diesem melodischen Kontext geht die Melodie nach der Anastamaformel auf *D* in der Regel weiter mit einem Quintschritt aufwärts zur Phrase *F* (Beisp. 12), die gewöhnlich von der Medialsignatur = *a* introduziert wird, d.h. dass der Pentachord *D-a* nicht direkt von der Medialsignatur nach der Anastamaformel bestimmt wird. Obwohl Plagios Alpha die richtige Introduktion zur Phrase *F* ist (die eine erweiterte Ausgabe von H³·*bc* darstellt), dürfte man wohl eine Medialintonation zur Vermittlung des Quintensprungs *D a* erwartet haben. = *a* könnte von einem bestimmten Gesichtspunkt aus jedoch leicht als ein mittelbares Zeugnis einer kleinen Terz unter *a* im melodischen Kontext betrachtet werden, s. Kap. VIII, § 3 (in Verbindung mit der Erwähnung von Beisp. 26) und Kap. XX, § 1.

In den Zeilen, die mit der langen Ouranismakadenz auf *D* enden, dient die Anastamaformel auf *D* als ein leichter *D*-Ausgang im Verhältnis zur Kadenz selbst, die eine schwerere Endung ist. Die beiden *D*-Ausgänge reimen sich in melodischer Hinsicht, so dass - *F*♯ in der Kadenz selbst vorausgesetzt - auch *F*♯ in der Anastamaformel auf *D* sein müssen, s. Kap. VII, § 1.

Als Bestätigung der Alteration des *F* in der Anastamaformel auf *D* in diesen Tonarten nannten wir bereits die in *The Tonal System* Beisp. 27-28 angeführten Beobachtungen. Eine weitere Bestätigung ist = *G* nach der Formel, wo die Anastamaformel in einem gewissen Sinn die übliche Introduktion - in diesem Fall die oder entsprechende Intonationsmelodie - zur *Nana*intonation ersetzt, was wiederum bedeutet, dass die Anastamaformel eine Durform sein muss. Anders formuliert: Die *Nana*intonation kommt in der Regel auf *c, f* und *F* vor, d. h. auf Stufen mit einer Halbtonstufe darunter. Der Beleg auf *G* ist daher als Bestätigung eines *F*♯ unter *G* im melodischen Kontext anzusehen, s. Kap. VI, § 4 und Beisp. 8.[2]

Als drittes Zeugnis der Alteration des *F* in der Anastamaformel im Plagios Deuteros und Deuteros wäre die Eigentümlichkeit anzuführen, dass die Formel in der musikalischen Überlieferung auswechselbar ist mit der langen Ouranismakadenz auf *D* sowie mit der Halbtonformelkadenz auf *D*, die beide aller Wahrscheinlichkeit nach *F*♯ enthalten, s. Kap. VII, § 1 und Kap. X, § 3. Die Möglichkeit dieses Austausches ist Beweis innerer Gleichheit, die auch Intervallgleichheit in sich schliessen muss.[2]

(b) *Plagios Tetartos*

Bei den Belegen der Anastamaformel auf *D* im Plagios Deuteros und Deuteros des kurzen Kontakionstils war es nicht möglich, Signaturen wie und u.ä. in der Bedeutung *D* als Zeugnis einer Mollform ähnlich wie im

Beisp. 79b entspricht dem Schluss der H¹·Formel, s. Kap. XIV, § 1. Es ist übrigens bezeichnend für die Intonationsmelodie in Tetartos, dass sie in byzantinischer Musik auch ausserhalb des Psaltikons noch dem Psaltikonstil angehört, also mit den für diesen Stil eigentümlichen „grossen Zeichen" verknüpft ist, siehe z. B. das Sticherarion (Th. Gr. 181 (= M.M.B., vol. I), fol. 2v, 60r und 285r (nach RAASTEDS nicht gedruckter Abhandlung *Signatures and Intonations in the Vienna Sticherarium Theol. Gr. 181* (1958)) sowie beispielsweise in E. α II siehe TARDO, a. a. O., Tafel 25 samt tavola XXVI, S. 324).

[1] Siehe z. B. K 32 O zwischen νυγῆσαι und -ται λόγχῃ (Ashb. 64, fol. 117r Zeile 2-3) und K 40 O zwischen καὶ βοήσας und αὐτοῖς (Ashb. 64, fol. 144v, Zeile 7-8).

[2] In A 2. P auf κατηυγάζοντο finden wir in Ashb. 64, fol. 86r, Zeile 5-6 eine Anastamaformel auf *D*, aber in Γ γ III den Schluss der langen Ouranismakadenz auf *D* (eine Variante der Phrase A in Beisp. 12): auf ἐκ κλήρων ebenfalls in K 2. P (ebd., fol. 85v, Zeile 2-3) begegnet eine Halbtonformelkadenz auf *D*, aber in Vat. gr. 345 eine Anastamaformel auf *D* (Vat. gr. 345 führt jedoch die Halbtonformelkadenz als alternative Form an).

Plagios Tetartos zu finden.[4] Dagegen begegnen sichere Zeichen einer Durform der Anastamaformel auf *D*, beispielsweise in den Oikoi der Akathistoshymne in der der Melodie auf Ἄγγελος (Oikos I) und Βλέπουσα (Oikos II) entsprechenden Formel wo die Anastamaformel auf *D* in beiden Fällen einer H-Phrase vorausgeht; diese hat in der Akathistoshymne dieselbe Lage wie im Plagios Deuteros, wo sie von entweder ꙋ = *D* oder ꙋ = *a* introduziert wird, s. Beisp. 12, d h. dass die Phrase H meist über einem Pentachord angebracht ist, über dessen unterstem Ton eine grosse Terz liegt; am meisten ist dies vielleicht im Protos und Plagios Protos ausgeprägt, s. Kap. VII, Anm. 6.

In einer ähnlichen Stellung sehen wir später in den ungeraden Oikoi der Akathistoshymne die Phrase H über dem Pentachord *G-d*, und zwar auf χαῖρε in Zeile 12 und 14, s. ferner Kap. VII, § 1. Der Pentachord, von dem die Phrasen auf πρωτοστάτης (Oikos I, Zeile 1) und ἡ ἁγία (Oikos II, Zeile 1) introduziert werden, ist in beiden Fällen die besprochene Anastamaformel auf *D*, die in diesem Fall der langen Ouranismakadenz auf *D* oder der Halbtonformelkadenz auf *D* im Plagios Deuteros in genau derselben Funktion entspricht - oder anders ausgedrückt die Anastamaformel dient ganz einfach als die so nah mit ihr verwandte Intonationsmelodie im Tetartos, s. Beisp. 79a-d und die Erwähnung dieses Beispiels oben Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, müsste die Anastamaformel eine Durform sein, also ein *F*♯ enthalten.

Einen zwingenden Beweis für diese Behauptung zu liefern, sind wir natürlich nicht imstande - wir können derartiges nur analog den angeführten Stellen im Plagios Deuteros, s. Beisp. 12, vermuten, aber das Postulat wird sehr kräftig von dem Umstand gestützt, dass wir in den betreffenden Oikoi in der Akathistoshymne gleich darauf *die seltene Ouranismakadenz* auf *D* finden, wo die Alteration des *F* von der folgenden „falschen" Medialsignatur ꙋ = *E* angezeigt wird, s. Kap. VIII, § 3 und Beisp. 28 sowie Kap. XIV, § 2 und Beisp. 93-94, und es ist anzunehmen, dass das *F*♯, das von der besprochenen „falschen" Signatur bestätigt wird, auch im *vorangegangenen* melodischen Kontext vorhanden war, was in *musikalischer* Hinsicht als besonders natürlich empfunden wird, z. B. auf οὐρανόθεν in Oikos I, wo *bbcbGaGF* einen verdeckten Tritonus enthält, s. Beisp. 28. Auf Grund der obenstehenden Erwägungen scheint es berechtigt, auch in der einleitenden Anastamaformel auf *D* eine Alteration des *F* anzunehmen

(c) *Protos und Plagios Protos*

Eine Behandlung der Anastamaformel auf *D* in diesen Tonarten des kurzen Kontakionstils und ihrer Beziehungen zu Medialsignaturen und -intonationen vor und nach der Formel ergibt folgendes. Vor der Formel begegnen ꙋ = *a*, ꙋ = *a* und ꙋ = *a* und nach ihr ꙋ = *a*, ꙋ = *a*, ꙋ = *a* und ꙋ = *G*, wobei darauf zu achten ist, dass die Lagenangabe versuchsweise vorgenommen wurde, denn die Transkription dieser Tonarten bereitet bekanntlich die grössten Schwierigkeiten Aber trotzdem lassen Medialsignaturen und -intonationen sich doch wohl in einem gewissen Ausmass in Verbindung mit einer relativen Auslegung der Intervallverhältnisse in der Formel verwenden ꙋ vertritt natürlich die Mollform, und die übrigen angeführten Signaturen und Intonationen vertreten die Durform Diesem Widerspruch begegnen wir oft, nicht nur in Verbindung mit der Anastamaformel auf *D*, sondern auch bei Kadenzen und als Kadenzen wirkenden Wendungen auf *D*, die oft grosse Ähnlichkeit mit der Anastamaformel zeigen [5]

(d) *Varianten der Anastamaformel auf D*

Variantenformen der Anastamaformel auf *D* finden wir besonders im Plagios Deuteros und Protos sowie im Plagios Protos. In bezug auf den Plagios Deuteros zeigt K 11:O (mit Proshomoia) dies am deutlichsten, hier sehen wir eine Serie von *D*-Ausgängen die sich melodisch reimen Von diesen lässt sich ein Teil als Anastamavarianten charakterisieren.[6] Dieselbe Beobachtung machen wir bei K 22 (Protos); sowohl in K 11 als auch in K 22 reimen sich Anastamaformeln auf *D* in so hohem Masse mit (1) der langen Ouranismakadenz auf *D* (Kap. VII, § 1) und (2) der „seltenen" Ouranismakadenz auf *D* (Kap. VIII, § 3), dass die Formen, die wir bisher als Anastamavarianten bezeichneten, sich mit fast ebenso gutem Recht als Varianten der genannten Kadenzen charakterisieren lassen,[7] und da wir in Kap VII, § 1 und Kap VIII, § 3 nachgewiesen haben, dass die Alteration in den genannten Kadenzen wahrscheinlich sei, muss dasselbe von diesen „Varianten" gelten und in den angeführten Fällen gleichzeitig die Theorie von der Anastamaformel als Durform unterbauen

(e) *Die Anastamaformel auf E im Plagios Deuteros*

Eine besondere Schwierigkeit knüpft sich an die Anastamaformel auf *E* im Plagios Deuteros. Die Form auf *E* scheint ja - in bezug auf die Intervallverhältnisse, siehe oben - ausserhalb der übrigen Formen zu stehen, weil sie in Übereinstimmung mit den üblichen Transkriptionsprinzipien über ihrer Finalis einen Halbton und eine kleine Terz hat

Es ist bezeichnend für die Formeln auf *E*, dass sie in der Regel in einer Sequenzbewegung enthalten sind, die aus *zwei* Anastamaformeln besteht, von welchen die erste auf *E*, die zweite auf *D* endet, die letztgenannte Form erinnert uns an eine bestimmte Gestaltung eines *D*-Ausgangs in den Sticherarionmelodien, die wir der Anastamaformel unterordneten, s. Beisp. 9. In K 32·P finden wir eine solche Sequenzbewegung auf εὐλογημένος εἰ ὁ ἐρχόμενος (Ashb 64, fol. 115r, Zeile 4-6 von unten), in K 11 auf λόγου ζητῶν χάρισμα (Ashb 64, fol. 62v, Zeile 5-7).

Vorausgesetzt, dass die Anastamaformel auf *D* im Plagios Deuteros eine Durform mit *F*♯ ist, müssen die oben erwähnten Anastamaformeln auf *E* als regelrechte Mollformen angesehen werden, d.h. mit einem Ganzton und einer kleinen Terz über der Finalis der Formel [8]

Obwohl die Verknüpfung der besprochenen Sequenzbewegung mit „falschen" Signaturen verhältnismässig selten ist, müssen wir die obenstehende nach der Finalis aufgestellte Übersicht über die Intervallverhältnisse der Anastamaformel revidieren: *Die Form auf E kann eine regelrechte Mollform sein* Diese Behauptung wird von ähnlichen und weitaus deutlicheren Belegen in den Alleluiarionmelodien gestützt, so wie wir es schon in z. B. Beisp. 36 und 71 sahen, s. ferner unten, § 2

In K 6.O finden wir die behandelte Sequenzbewegung auf εἰπεῖν ἱκανός (Ashb. 64, fol. 54r, Zeile 2-3) eine Quarte höher (die letzte Anastamaformel ist jedoch durch die intermodale Ouranismakadenz auf *G* ersetzt, die sich mit der eigentlichen Anastamaformel reimt)

Wir können schliesslich bezüglich der kurzen Kontakiontradition feststellen, dass die Formel auf *D* im Plagios Deuteros und Deuteros mit grosster Wahrscheinlichkeit eine Durform ist, während im Plagios Tetartos sowie im Protos und Plagios Protos die Möglichkeit für sowohl die Dur- als auch die Mollform besteht, wobei die Durform jedoch am meisten vertreten ist. Die Form auf *E* im Plagios Deuteros lässt sich auch als Mollform auffassen. Diese Annahme wird von den Analysen der Alleluiarionmelodien gestützt. Das Problem in Verbindung mit den Intervallverhältnissen in der Anastamaformel hängt sehr eng mit denselben Problemen in der Ouranismakadenz auf *D* zusammen, da die Anastamaformeln sich mit diesen Kadenzen melodisch reimen.

§ 2· *Die alleluiarische Form.*

In der kurzen Alleluiariontradition kommen sowohl Dur- wie auch Mollformen der Anastamaformel vor, aber neben ihrer aus der Kontakiontradition bekannten Ausführung ist sie hier mit einer speziellen Form sowie mit zahlreichen Variantenformen belegt Ferner ist die Beziehung zum Text etwas loser als in der Kontakionüberlieferung.

In Beisp. 1 (A 1a. 1), 36 und 39, 69 (auf (ἀν)αγγέλλει), 71-72, 75 (auf (ἀπαγ)γελλῶ) und 80-81 entspricht das Verhältnis zwischen Text und Musik dem, das wir bei der Form in der Kontakiontradition feststellten, s. o., § 1 In Beisp 69 (auf χειρῶν αὐτοῦ), 70 und 73 sehen wir Belege der für die Alleluiariontradition charakteristischen Änderung: dass eine Silbe, in der Regel unbetont, auf dem Quart- bzw Terzsprung nach dem Kratema der Formel eingeführt werden kann

In Beisp 38, 65 (auf (ἀνέ)τειλε) und 82-83 stellt sich eine spezielle Ausführung der Formel vor, die ausschliesslich unbetonte Silben trägt, und die meist mit einer Psephistongruppe verbunden wird; sie erinnert an und für sich nicht sehr an die übliche Anastamaformel (mit Kratema und Pelastongruppe) Trotzdem ist es jedoch dasselbe *melodische* Element, das mit gipfelnden Bewegungen ausgeschmückt wurde (die Form in Beisp. 82 ist als Übergangserscheinung zu betrachten).

Nach den Finales gerechnet kann die Formel bezüglich der Intervallverhältnisse in folgende zwei Gruppen eingeteilt werden: (1) *a*, *E* und *D*
(2) *G*, *D* und *C*

Die erste umfasst die Moll-, die zweite die Durformen. Die Mollformen auf *a* und *D* erfordern keine Diskussion; das tut dagegen die Mollform auf *E*, die eine Alteration des *F* voraussetzt, da wir unter dem Begriff Mollform eine Formel verstehen, in der über der Finalis ein Ganzton und eine kleine Terz liegen (vgl. oben, § 1). Es geht in diesem Zusammenhang um die Belege in Beisp. 36, 39 und 71 sowie alle Anastamaformeln auf *E* in der Finalkadenz im Plagios Deuteros (in der Gesamtanalyse aller Melodien mit voller Neumation und Transkription zu finden). In den genannten Fällen wird die Alteration des *F* oft von „falschen" Signaturen und Intonationen im melodischen Kontext bezeugt

Aus der Übersicht geht gleichzeitig hervor, dass auch die Möglichkeit für eine Durform auf *D* besteht, eine

[4] Z B K 36 O vor τότε ἀχώνευτου (Ashb. 64, fol 133r Zeile 7). Interessant sind die Medialsignaturen und -intonationen nach εἰς τὸ ἀρχαῖον ἀναμορφώσας (K 27 P, Ashb. 64, fol. 100v-101r) und nach καὶ ἀνέστης ὡς νικητής (K 35 P Ashb. 64. fol. 130r Zeile 5-7 von unten), in beiden Fällen Phrasen die mit der Anastamaformel auf *D* enden, s ferner *The Tonal System*, Beisp. 12 Die Melodien gehen weiter mit verschiedenen Motiven und Medialsignaturen und -intonationen. diese letzten sind in Übereinstimmung mit der folgenden Initialneume so auszulegen

	K 27 P	K 35 P
ꙋ = *a*	Ashb. 64	
ꙋ = *a*	E. β. VII Paris 397	Patmos 221 Γ γ. III
ꙋ = *G*	Vat gr 345	
ꙋ = *b*		E β. VII Paris 397
ꙋ = *a*		Vat gr 345
A· ·ne··a nes	Patmos 221	

In den Fällen, wo wir ꙋ = *a* finden, gerät die Melodie im folgenden (ausser in K 35 P in Γ γ. III, wo eine Korrektur die Melodie eine Stufe aufwärts leitet) eine Stufe zu tief hinab. Es wäre natürlich verlockend, den Quintschritt *D-a* in den Sextschritt *D-b* zu ändern, wenn wir nicht in den Kontakion- wie in den Alleluiarionmelodien in Verbindung mit der Anastamaformel auf *D* Zeugnisse der „falschen" Signatur ꙋ = *a* fänden (s. u.a. A 1a 1 (Beisp. 1) und Beisp 19), die eine exklusiv tiefe, von den Halbtonstufen *E-F/a-b*♭ bestimmte Tonalität anzuzeigen scheinen, s. Kap. VII, § 3 und Kap. VIII, § 3 - hier also ein Zeugnis der Mollform der vorangegangenen Anastamaformel. Dass die Melodie so eventuell eine Stufe zu tief hinab gerät ist auch an anderer Stelle belegt. z B. in Verbindung mit den *E-F*-Kadenzen in der Akathistoshymne und im Weihnachtskontakion, s. Kap. XI, § 2. Dies ist an und für sich nur ein Problem der Transkription.

Natürlich ist ꙋ = *a* auch als Zeugnis einer Mollform anzusehen, ꙋ = *G* und ꙋ = *b* scheinen mit Bezug auf die Beurteilung der Intervallverhältnisse in der Anastamaformel zunächst irrelevant zu sein, aber wenn ꙋ = *a* eine Bestätigung der Mollform ist, *könnte* man die oben genannten Signaturen als Zeugnis einer Durform werten. Dasselbe gilt von der Intonationsmelodie auf *acba* aus dem Plagios Protos, s. oben, § 3 und Kap. XX, § 1 ꙋ = *a* ist natürlich Zeugnis der Durform. Wir dürfen also schliessen, dass im vorliegenden Fall die Möglichkeit besteht, die Formel sowohl als Mollform wie auch als Durform aufzufassen.

[5] Siehe hierzu *The Tonal System* App. 1 2. S 37-44

[6] Z.B auf ὃν αὐτός (Ashb. 64, fol. 62v. Zeile 6 von unten) und ἐδόξασε νῦν (Ashb. 64, fol. 63r Zeile 6-7).

[7] Siehe *The Tonal System*, App. 2, S 40-44.

[8] Diese Annahme wird in K 18 O von ꙋ = *D* vor der Formel auf *E* auf ἀφ' οὗ ἔγνων (Ashb. 64. fol. 79v, die beiden letzten Zeilen) und nach der erwähnten Sequenzbewegung gestützt, siehe *The Tonal System*, Beisp. 27

Beisp. 80.
A 39b 2
Vat. gr. 345,
fol. 31r
Plagios Protos

EF H^3 *abḇ* A^m·*D*

Beisp. 81
A 41c 4
Vat. gr. 345,
fol. 32r
Plagios Protos

FGEF H^3. *abḇ* A^m *D*

Beisp. 82
A 27a: 2
Vat. gr. 345,
fol. 26v
Tetartos

H^3 *ef* A^d *G*

Beisp. 83·
A 41b· 1
Vat. gr 345,
fol 31v
Plagios Protos

H^3 *abḇ* A^d *C*

solche kennen wir bereits aus der Kontakionsammlung, s. § 1. In bezug auf die Alleluiariontradition verweisen wir in diesem Zusammenhang auf die behandelte *spezielle Form* in Beisp. 38, in der die Alteration des *F* und damit die Durform durch die folgende *Nana*intonation auf *G* bestätigt wird, denn die Anastamaformel dient hier wie in den oben in Anmerkung 2 erwähnten Belegen aus den Kontakionmelodien als „Introduktion" zur *Nana*intonation und muss folglich eine Durform sein, s. oben, § 1 sowie Kap. VI, § 4.[9]

In den folgenden Analysen wird die Durform als A^d, die Mollform als A^m bezeichnet, die Angabe nach dem Doppelpunkt bezieht sich auf die Finalis der Formel, z.B. ist A^d:*D* gleich die Durform auf *D* der Anastamaformel usw.

Die Untersuchung wird im folgenden in zwei Abschnitte eingeteilt werden· die Kombination H^3 bzw H^3 + A^d oder H^3 + A^m (§ 3) sowie Variantenformen der Anastamaformel (§ 4).

§ 3: *Die Kombinationen* H^3 *bzw.* H^3 + A^d *und* H^3 + A^m

Die schon angeführten Belege zeigen, dass die Anastamaformel in sehr dichten Reihen von Formeln enthalten ist, in erster Linie kombiniert mit einer vorangegangenen Halbtonformel, am häufigsten H^3, etwas seltener H^2. Die Reihe kann mehr oder weniger dicht sein, am dichtesten in den Kombinationen

H^3 *ef* + A^d:*G* (Beisp. 82)
H^3 *F♯G* + A^d·*A*
H^3·*EF* + A^d:*G* (Beisp. 65)
H^3·*abḇ* + A^d:*C*
H^3 *abḇ* + A^d:*C* (Beisp. 83).

In allen diesen Fällen geht es um Kombinationen, in denen die Durform der Anastamaformel als zweites Glied enthalten ist Der dichte Charakter der Kombination tritt dadurch stark hervor, dass sie ein Wort umfasst. Es kann hier schwer zu bestimmen sein, wo die Halbtonformel endet und die Anastamaformel beginnt; denn z.B in Beisp. 83 ist das *G* faktisch gemeinsamer Ton für beide Formeln. Ich habe mich dafür entschieden, die Formeln in folgender Art zu trennen·

H^3 *abḇ* + A^d:*C*
κύ————ριος

hauptsächlich, weil H^3 die Formel ist, die am häufigsten bis auf ihren Kern ⸗ ⸗ oder ⸗ ⸗, worauf die betonte Silbe meistens liegt, reduziert wird. Damit soll nicht verschwiegen werden, dass der Ton *G* der gemeinsame Ton für beide Formeln ist, aber ich halte nochmals als Regel für die Analyse der Melodien fest· wenn zwei Formeln oder Motive einen Ton gemein haben, wird dieser aus praktischen Rücksichten zu der zweiten Formel oder dem zweiten Motiv der Kombination gerechnet, eigentlich müsste die Analyse im genannten Fall in Beisp. 83, wenn sie ganz korrekt und erschöpfend sein sollte, so aussehen

H^3 *abḇ*
κύ -ρι—ος
A^d·*C*

Genauso dicht sind die Kombinationen mit den Mollformen

H^3.*abḇ* + A^m.*D* (A 1a.1, s. Beisp. 1)
H^3:*bc* + A^m:*E* (Beisp. 36 und 39 und A 45b·3).

In allen Fällen verbindet die Kombination die Silben eines Wortes In Beisp. 36 und 39 umfasst die Kombination eine Wortgruppe mit zwei Betonungen (deren letzte durch einen Stützakzent bedingt ist), so dass in beiden Formeln der Kombination die Betonung nach den allgemeinen Regeln angebracht wird, z. B. A 2a. 3 (Beisp. 39).

H^3 *bc* A^m.*E*
ἀλή———θειάν σου

Bei einer der Formeln kann die Betonung jedoch auch wegfallen, s. A 45b:3 und A 1a:1 (Beisp. 1):

H^3·*abḇ* A^m:*D*
ὅτη———γοῦνται

Etwas weniger dichte Kombinationen sind

H^3 *abḇ* + A^m:*D* (Beisp. 69)
H^3·*bc* + A^m:*E* (Beisp. 71)

wo die Grenze nicht zwischen den Silben eines Wortes sondern zwischen zwei Wörtern verläuft, s. z.B. A 5a:3 (Beisp. 71): *F♯Ga* H^3 *bc* A^m.*E* + F^1.*a*
ἀνα———τολῶν ἥλιου

In Beisp. 80-81 sind die Kombinationen H^3:*abḇ* + A^m noch loser: In Beisp. 80 tritt die H^3-Formel in ihrer längsten Form auf, während die folgende Anastamaformel jäh mit ihrem Kratema einsetzt. Anders in Beisp 81, wo die Anastamaformel in ihrer vollständigen Form vorkommt, während die H^3-Formel wie oben beschrieben bis auf ihren Kern reduziert wird, aber in Beisp. 80 wie in Beisp. 81 haben die Formeln ihre normalen Betonungen, und es tritt eine längere Textunterbrechung zwischen den Wörtern, die die Formeln tragen, ein, als es in den Beispielen oben der Fall war

Kraft der Belege in den Alleluiarionmelodien können wir zwei Regeln für die hier erörterten Kombinationen aufstellen: (1) Wenn die Finalis der Anastamaformel eine Septime unter dem höchsten Ton der H^4- oder H^3-Formel liegt, ist die Anastamaformel eine Durform. (2) Wenn die Finalis der Anastamaformel eine Sexte unter dem höchsten Ton der H^3- oder H^3-Formel liegt, ist die Anastamaformel eine Mollform.

Die genannten Kombinationen befestigen so den für die Alleluiarionmelodien bezeichnenden Charakterzug, den Quartabstand zwischen den Halbtonstufen. Von der Regel Nr. 2 nehmen wir an, dass sie auch für die Kombination H^4:*bc* + A^m:*E* in A 1b:2 auf (ἐ)ρεύγεται ῥῆμα (s. Beisp. 117) und in anderen Fällen gültig ist. Die genannten Kombinationen sind nur in den Alleluiarionmelodien belegt [10]

§ 4. *Varianten in der Alleluiariontradition*

In der Alleluiariontradition begegnet eine charakteristische Variante der Anastamaformel, siehe Beisp. 84-85 Die Form in Beisp. 84 umspannt dieselbe melodische Zeile wie die Formel z.B. in Beisp. 72, hat aber eine davon abweichende *Neumation.* Hinzu kommt, dass die betonte Silbe in Beisp. 84 auf dem letzten Abschnitt der Formel eingeführt wird (auf einem Tromikon entsprechend dem Pelaston in Beisp. 72). Dadurch erhält die Formel eine gewisse Ähnlichkeit mit der sticherarischen Anastamaformel, die auf ihrem letzten Gipfel eine betonte Silbe introduziert, s. Beisp. 8-9 Die sticherarische Form an sich ist auffälliger in der in Beisp. 85 vorliegenden Ausführung, die man für eine entmelismatisierte Version der Form in Beisp. 84 halten kann Dass es die gleiche Formel ist, ergibt sich aus der Tatsache, dass beide Formeln u.a. mit praktisch derselben Funktion auftreten, nämlich als letztes Element im Mittelabschnitt der Zeile, die mit der intermodalen Mollkadenz des melismatischen Typs schliesst, s. Beisp. 40, wo wir auf

[9] Eventuell begegnen auch Durformen auf *A* und *G*, siehe Beisp. 65 und Kap. XI, § 3.

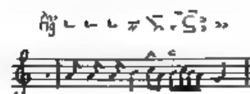
[10] Obgleich die genannten Kombinationen für die Alleluiarionmelodien charakteristisch sind, ist es doch interessant, mit diesen Beobachtungen als Ausgangspunkt zu den Belegen der Anastamaformel in den Kontakionmelodien zurückzukehren. Obwohl wir hier nicht dieselbe dichte Kombination von Halbton- und Anastamaformeln finden, so begegnen doch analoge Zusammenhänge, wo die oben genannten beiden Regeln von grösster Bedeutung sind. In K 34·O (Ashb. 64, fol. 129r Zeile 7-12) finden wir folgende Kombination von Formeln und Phrasen (vgl. Beisp. 12)

H^1 *bc* A^d *D*
καὶ σώματα ἠγέρθησαν
F AK *F*(♯) D + A
ἁγί———[ι, ων ἀνθρώπων

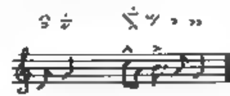
Die beiden Gruppen von Formeln und Phrasen (1) H^1 *bc* A^d·*D* und (2) F + AK *F*(♯) D + A reimen sich nicht nur miteinander kraft der beiden *D*-Ausgänge (s. oben, § 1 sowie Kap. VII, § 1) H^1·*bc* in der ersten Gruppe entspricht der Phrase F in der zweiten, da diese Phrase eigentlich eine erweiterte Ausgabe der H^1-Formel auf der Halbtonstufe *b-c* ist, diese letzte Gruppe F + AK *F*(♯) + D + A entspricht also fast in jeder Hinsicht der ersten Gruppe H^1 *bc* + A^d *D*, und die Regel Nr 1 gilt in diesem Fall, da die Alteration des *F* schon in anderem Zusammenhang wahrscheinlich vorkam, s. oben, § 1 sowie Kap. VII, § 1

Gilt die Regel aber auch für die Kombination in der ersten Gruppe, so dass sie unter allen Umständen als H^1·*bc* + A^d *D* zu deuten ist? In K 29·O (Barys) finden wir die genannte Kombination auf τὰ αἰσθητήρια μου μαρμάρασι (Ashb. 64, fol. 107v. Zeile 7-9), vermutlich in derselben Lage, obgleich die Lagenangabe nur versuchsweise vorgenommen wurde, da Barys bekanntlich sehr schwer zu transkribieren ist Es besteht jedoch kein Zweifel über die Intervallverhältnisse in der genannten Kombination, nach der Anastamaformel steht in E. β. VII, Γ γ. III und Patmos 221 die Medialintonation = *G*, also eine Bestätigung der Durform der vorangegangenen Anastamaformel. Es bleibt dann die Frage, ob man es wagt, Regel Nr 1 für dieselbe Gruppierung der Formeln, z.B. in K 30·O auf καὶ ἴσχυσε ψηλαφῆσαι (Ashb. 64, fol. 133v, Zeile 2-4) gelten zu lassen, auf Grund obiger Ergebnisse ist eine derartige Vermutung erlaubt.

Beisp. 84
A 9a. 2
Vat. gr. 345,
fol. 21v
Protos



Beisp. 85
A 20b. 1
Vat. gr. 345,
fol. 24v
Deuteros



αὐτῷ(ν) bald die Form aus Beisp. 84, bald diejenige aus Beisp. 85 finden, s. ferner Kap. X, § 2

Es kommen im Plagios Deuteros entferntere verwandte Formen vor, die vielleicht als Varianten der Anastamaformel bezeichnet werden können. Bei einer Untersuchung der Formen im Plagios Deuteros, die unmittelbar vor der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* stehen (s. Kap. VIII, § 1), stellt sich heraus, dass diese in zahlreichen Fällen Anastamaformeln der gewöhnlichen Psaltikonausführung sind, d. h. $A^{4} \cdot D$ (A 44b:1, A 44b.5 und A 46a·1) und $A^{m}:E$ (A 48a:2). Die Alteration des *F*, die in den genannten Fällen die Voraussetzung für die Klassifizierung der Anastamaformel ist, wird in vielen Hss. von *Nana*intonationen auf *G* zwischen der Anastamaformel und der Kadenz bestätigt, s. Kap. VIII, § 1

Ausserdem begegnet die H^{6}-Formel in der Lage H^{6}·(*F♯G*)*ab* vor der Kadenz (Kap. XIV, § 6). In den übrigen Fällen findet man Formen wie z.B. die auf καὶ ἐμοῦ ἐψιθύριζον πάντες (A 44b 6), auf οὐχὶ προσθήσει (A 44b 9) und auf (τῇ ὡραιό)τητί σου (A 48c:2). Die Form in A 44b.9 entspricht ungefähr der Intonationsmelodie im Tetartos oben in Beisp. 79a, hier in der Lage *F♯F♯aF♯GF♯ED*, während die restlichen angeführten Formen mehr oder weniger an die sticherarischen Anastamaformen erinnern. Sowohl die Formen in Beisp. 84-85 als auch die soeben genannten aus dem Plagios Deuteros machen deutlich, dass der Stil in den Alleluiarionmelodien mehr Berührungspunkte mit dem sticherarischen Stil hat als andere Gattungen des Psaltikons.[11]

[11] Als Kuriosum wäre anzuführen, dass es die genannten syllabischen, fast sticherarischen Formen der Anastamaformel im Plagios Deuteros der Alleluiarionmelodien waren, die mich auf den Gedanken brachten, dass man in der Sticherariontradition eventuell ähnliche Elemente finden könnte, also Zeugnisse einer Durform in dem Anastama auf *D*. das war der Ausgangspunkt der Untersuchungen, betitelt *Chromatic Alterations in the Sticherarium*, die ich beim 12 byzantinischen Kongress in Ochrid vorlegte. hier versuche ich zu beweisen, dass dies nicht, wie man etwa erwarten sollte, im Plagios Deuteros, sondern im Plagios Tetartos der Fall ist, siehe Kap. V, § 6.

Kapitel XIV Die Halbtonformeln

§ 1· *Die H¹-Formel*

In den ausgeprägten *G*-Tonarten Deuteros und Plagios Tetartos begegnet die H¹-Formel als eine Formel, welche die Halbtonstufe *b-c* angibt, d.h. als H¹·*bc*

In ihrer einfachen Form wird sie mit der Signatur = *G* eingeleitet, auf demselben Ton endet sie auch, s. Beisp. 86. Sie besteht aus zwei Gliedern. (1) einer Aufwärtsbewegung von *G* über Duo Kentemata auf *b-c* nach *d* auf dem Kratema und (2) einer Abwärtsbewegung über eine Tromikon- oder Streptongruppe auf *bccb* nach *G*. Der zweite Teil der Formel ist aus einer bestimmten Ausführung der Intonationsmelodie im Tetartos bekannt, s. Beisp. 79b.

Die betonte Silbe ruht auf dem Kratema sowie dem Tromikon bzw. dem Strepton. Die unbetonten Silben werden, wie in Beisp. 86 gezeigt, verteilt; weitere unbetonte Silben lassen sich auf dem einleitenden *G* anbringen, s. Beisp. 87

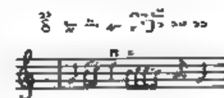
In der Kombination mit vorangegangenen Initialmotiven sowie mit nachfolgenden Formeln und Motiven kann die Formel auf verschiedene Weise reduziert werden, in erster Linie ist das einleitende *G* zu entbehren, s. Beisp. 88 sowie die unten in Anm. 2 erwähnte kontakarische Form, und es wird in der Zusammensetzung mit dem vorangegangenen Initialmotiv vom Typ *EFG* übersprungen, s. Beisp. 137. In der Zusammensetzung mit dem *Gab*-Motiv kann das einleitende *b-c* ausscheiden, und verbunden mit dem *Gcacd*-Initialmotiv besteht sogar die Möglichkeit, das Kratema auf *d* zu entbehren, s. Beisp. 127

Der zweite Teil der Formel lässt sich so verkürzen, dass er auf *a* endet, s. Beisp. 87, wo die Formel von einer folgenden H⁴. *bc*-Formel abgegrenzt wird. Diese Reduktion kann so weit gehen, dass die Formel mit *bccb* schliesst, s. Beisp. 88, wo die Formel von einem folgenden AK. *F*(♯) abgeschnitten wird, s. auch Beisp. 127, wo eine folgende Ouranismakadenz auf *E* die Formel ebenso vermindert.

In den meisten Fällen stimmt die Gliederung im Text mit der musikalischen überein. In Beisp. 87 zerfallen der Text und die Musik beispielsweise beide in dieselben zwei Teile, in diesem Fall wird die musikalische Gliederung in der H¹-Formel von der Tzakismaverlängerung des abschliessenden *a* angezeigt, das der Formel einen kleinen Ruhepunkt gibt, der sie gegen das Folgende abgrenzt. Und dementsprechend zeigt die im Verhältnis zur Form in Beisp. 86 fehlende Verlängerung des folgenden *G* den Anfang der H⁴-Formel an. Schwieriger ist die musikalische Gliederung in Beisp. 88, zwischen λαός und μου liegt ja keine eigentliche Unterbrechung, und das einlei-

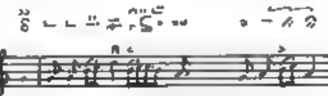
H¹· *bc*

Beisp. 86
A 50a. 3
Vat. gr. 345,
fol. 36v
Plagios Tetartos
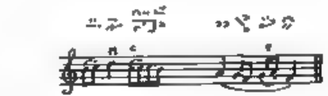


H¹ *bc* H⁴ *bc*

Beisp. 87
A 53a. 2
Vat. gr. 345,
fol. 37v
Plagios Tetartos



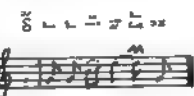
H¹: *bc* AK. *F*(♯)

Beisp. 88·
A 21a· 1
Vat. gr. 345,
fol. 24v
Deuteros



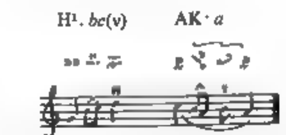
H¹ *bc*(v)

Beisp. 89:
A 59a· 2
Vat. gr. 345,
fol. 40v
Plagios Tetartos



H¹. *bc*(v) AK· *a*

Beisp. 90:
A 18b: 1
Vat. gr. 345,
fol. 24r
Deuteros



tende *a* auf dem letzten Wort ist in Wirklichkeit *ein gemeinsamer Ton* für H^1 und AK, also eine rein praktische Verteilung nach den Regeln, die wir u. a. in Kap. XIII, § 3 umrissen.

In einzelnen Fällen widerspricht die musikalische Gliederung nach der H^1-Formel deutlich der Textgliederung, in A 51a: 1 möchte man natürlich Εὐδόκησας von dem foldenden κύριε trennen, aber die musikalische Gliederung ergibt klar

GFG	H^1 *bc*	H^2 *bc*
Εὐ	δόκη	——σας κυριε

Man könnte diese Form als ein Raffinement werten, aber sie ist vielleicht eher ein Zeichen einer gewissen Hilflosigkeit. Der vorliegende Text soll mit Gewalt der im voraus festgesetzten Reihe von Formeln und Motiven angepasst werden.

Zusammenfassend stellen wir also fest, dass die H^1-Formel sich im Verhältnis zu ihrer einfachen Form in Beisp. 86 reduzieren lässt und dass der feste Bestandteil in der Formel meist *b-c d bccb* ist.

In Beisp. 89-90 werden einige Belege von Variantformen der H^1-Formel in der Alleluiariontradition gezeigt. Beisp. 89 stellt im grossen und ganzen eine Verkürzung des letzten Teiles der Formel dar, während die Formel in Beisp. 90 bis auf ihren einleitenden Teil reduziert ist. Diese Beispiele erinnern stark an gewisse sticherarische Formen.

In der Alleluiariontradition kommt die Formel nur als H^1 *bc* vor; in den Prokeimenonmelodien finden wir sie nur in den *grossen Prokeimena*,[1] in dem kurzen Kontakionstil begegnet sie als H^1 *bc* und H^1 · *EF*.[2]

In tonaler Hinsicht stellte die H^1-Formel uns mit anderen Worten vor keine Probleme, denn sie liegt auf den üblichen Halbtonstufen *b-c* und *E-F*. In einzelnen Fällen tritt der erste Teil der H^1-Formel in der Kontakiontradition auf ungewöhnlichen Stufen auf, wo die von „falschen" Signaturen des melodischen Kontextes bezeugte Alteration gewisser Töne bestätigt, dass die erwähnte melodische Bewegung als eine Transposition angesehen wurde.[3]

§ 2: *Die H^2-Formel*

Der Kern der H^2-Formel ist identisch mit der aus der H^1-Formel bekannten Tromikon- oder Streptongruppe auf *bccb*, s. oben § 1. In ihrer einfachen Form sehen wir die Formel in Beisp. 26 auf ὑπέμεινα; die betonte Silbe ruht auf *bccb* und die unbetonten Silben, wie es im genannten Beispiel gezeigt wurde; in dieser Form kann in der H^2-Formel nur *eine* unbetonte Silbe vor der betonten stehen. In Beisp. 37 auf καὶ τῷ πνεύματι liegt eine mehr syllabische Form vor; das „Grosse Zeichen" - das Tromikon oder das Strepton - ist fort, und die betonte Silbe wird erst auf *cb* eingeführt, und verglichen mit der Form in Beisp. 26 hat *c* hier eine Oxeiabetonung erhalten. In Verbindung mit der syllabischen Form sind die Regeln nicht so straff; wir können hier auf mehrere unbetonte Silben vor der betonten stossen.

Die Regeln der Anbringung betonter Silben gelten nur, wenn die H^2-Formel Teil einer melodischen Aufwärtsbewegung ist, denn als Teil einer Abwärtsbewegung trägt sie meist eine unbetonte Silbe, s. unten. Diese Regeln gelten auch dann nicht, wenn die Formel in der Kadenz selbst erhalten ist, siehe die Halbtonformelkadenz, Kap. X, § 3 und Beisp. 42-44.

Seltenere Formen der syllabischen H^2-Formel sind in Beisp. 52 auf εἰς τὸ σῶσαι zu finden, in dieser charakteristischen Gestaltung ist die Formel meist erstes Glied der *F-G*-Kadenz, vgl. das genannte Beispiel. Eine andere wenig belegte Form zeigten wir in Beisp. 75 auf εἰς γενεάν.

In der Kombination mit vorangegangenen Initialmotiven und nachfolgenden Formeln und Motiven bewahrt die H^2-Formel ihren Kern, i.e. das Element, das aus den Tönen *bccb* besteht. Es ist jedoch für die Formel bezeichnend, dass sie verhältnismässig selten mit einem vorhergehenden Initialmotiv kombiniert wird, siehe die Kombination mit dem *cabG*-Motiv in Beisp. 122 und 92; in dieser Hinsicht unterscheidet die H^2-Formel sich tiefgehend von der H^3-Formel, siehe unten, § 3.

In der Kombination mit folgenden Formeln oder Motiven wird die H^2-Formel nach ungefähr denselben Regeln wie die H^1-Formel abgegrenzt, verbunden mit nachfolgenden *e-c-* und *b-G*-Motiven behält die Formel fast ihre einfache Form, s. Beisp. 67-68, in der Verbindung mit dem *dcd-* oder dem *aGa*-Motiv wird die Formel bis auf ihren Kern verkürzt; dasselbe gilt, wenn die H^2-Formel mit der Durform der Anastamaformel verknüpft wird, s. Beisp. 65 und 82.

Die H^2-Formel wird gewöhnlich von ꙗ̃ introduziert und gibt so die Halbtonstufe an zwischen der Sekunde und der Terz über dem Schlusston in der der genannten Signatur entsprechenden Intonationsmelodie. Bisher gingen wir davon aus, dass die H^2-Formel wirklich auf der Halbtonstufe liegt, und, wenn es sich um die oft belegten H^2 *bc*, H^2 *ef* und H^2 *EF* handelt, kann darüber verständlicherweise kein Zweifel bestehen. Die H^2-Formel begegnet jedoch auch in anderen Lagen, wo wir nicht ohne weiteres eine Halbtonstufe erwarten sollten.

Dies Problem wird in Beisp. 91 beleuchtet, wo ein Teil von A 10a · 1 wiedergegeben wird, das Initialmotiv vor dem angeführten Abschnitt geht auf *a* aus, und die Neu-

[1] P 41-43, P 45-46.
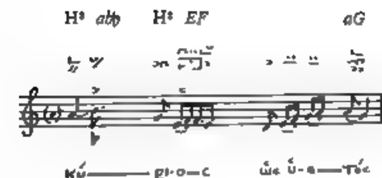
[2] K 35 O enthält ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, dass die H Formel die Struktur des Textes zu klären vermag. Zwei kurz aufeinanderfolgende Belege verleihen den beiden parallelen Wortgruppen die gleiche musikalische Ausdrucksform

H^1 *bc*	H^1 *bc*	H^2: *bc*	AK *F*(♯)
καὶ κλαύσωμεν	καὶ κράξωμεν	ὦ δέσ——	——ποτα

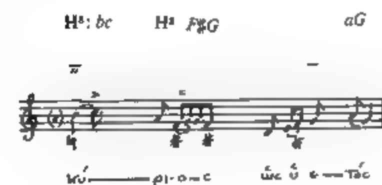
(Ashb. 64, fol. 132r, Zeile 7-10). Im Plagios Protos und Barys begegnen Belege von H^1 *EF*, z. B. in K 48 O auf Μιμητής (Ashb. 64, fol. 163v, Zeile 7) und in K 29 O auf σταυροὺς ἐπήξατο (Ashb. 64, fol. 106v, Zeile 7-8).

[3] Z. B. in K 28 O auf τοὺς ἁγίους, wo wir nach der intermodalen Ouranismakadenz auf *D* (Kap. VIII, § 1) die Signatur Ӂ = *D* finden, gefolgt vom genannten Motiv, das hier *DF♯Ga* zu transkribieren ist (Ashb. 64, fol. 105r, Zeile 2-3 von unten).

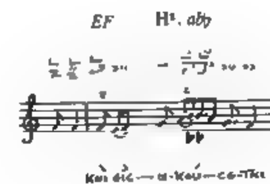
Beisp. 91
A 10a 1
Vat. gr. 345,
fol. 21v
Protos



Abweichungen in
Γ. γ. III og E. β. II.



Beisp. 92:
P 47
Vat. gr. 345,
fol. 15v
Barys



mation in Vat. gr. 345 stellt die H^2-Formel auf die Halbtonstufe *E-F*, eine unproblematische Position. Dafür liegt die vorangegangene H^2-Formel auf *a-b* oder besser *a-b♭*, s. unten in § 3. In der Form in Vat. gr. 345 scheinen die Halbtonstufen sich so im Quartabstand zu befinden.

Ganz unten in Beisp. 91 werden die Abweichungen in Γ. γ. III und E. β. II im Verhältnis zu Vat. gr. 345 wiedergegeben. In diesem Fall erhält die einleitende H^2-Formel die Lage *b-c* und die H^2-Formel die Lage *F♯-G*. Auf dem abschliessenden *aG*-Motiv fallen die beiden Versionen wieder zusammen.

Um zwischen den beiden Versionen eine Intervallidentität herstellen zu können, bedarf es anscheinend eines Quartabstandes zwischen den Halbtonstufen beider Versionen. Wenn *E-F* die indiskutable Halbtonstufe in Vat. gr. 345 ist, so hat das die Halbtonstufe *a-b♭* auf der H^2-Formel zur Folge, und umgekehrt: ist in den beiden anderen Hss. *b-c* die unbestrittene Halbtonstufe, erhalten wir konsequenterweise *F♯-G* auf der H^2-Formel in dieser Version. Es ist allein die geforderte Intervallidentität, die diese Lösung bedingt, und wäre dieses Beispiel einer Alteration des *F* ein Sonderfall, würde die Lösung eine Behauptung bleiben. Obwohl wir nicht imstande sind, die Alteration des *F* im vorliegenden Fall zu beweisen, sind wir doch dazu berechtigt, sie zu vermuten - sowohl auf Grund der schon angeführten musikalischen Erwägungen als auch der Tatsache, dass die Alteration des *F* im Protos, z. B. in Verbindung mit der intermodalen Durkadenz auf *G*, s. Kap. X, § 1 u.s.w., recht gewöhnlich ist.

Beisp. 91 veranschaulicht das eigenartige Schwanken im Protos zwischen der tiefen, von den Halbtonstufen *E-F/a-b♭* und der hohen, von den Halbtonstufen *F♯-G b-c* bestimmten Tonalität. Hier ist zu beachten, dass die Versionen in Γ. γ. III und E. β. II vom musikalischen Gesichtspunkt aus die befriedigendsten zu sein scheinen. Den Rest von A 10a kennzeichnet die hohe Tonalität (A 10a: 2-3), und das abschliessende *aG* Motiv gehört im allgemeinen dem melodischen Kontext an, wo *F♯* üblich ist, s. Kap. XV, § 3. Das *aG*-Motiv begegnet auch in Vat. gr. 345, aber dort scheint die Bewegung auf ⩦ ⩦ zwischen den beiden Tonalitäten zu vermitteln, s. unten in den Beispielen 93-94, wo dieselbe Bewegung wieder auftaucht.
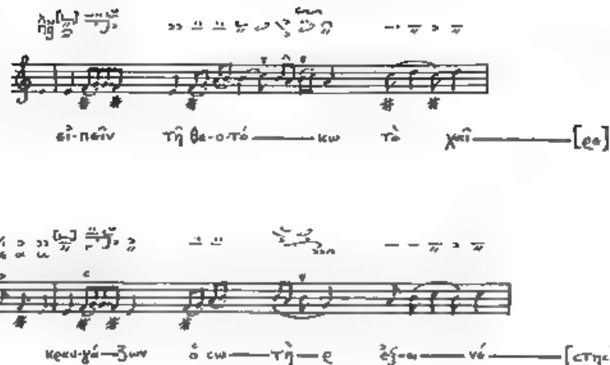
Im folgenden werden wir das Problem der Intervallverhältnisse der H^2-Formel mit Beispielen ausserhalb der Alleluiarionüberlieferung beleuchten. In Beisp. 92 aus den Prokeimenonmelodien finden wir ein (seltenes) Beispiel der H^2-Formel auf *a-b*. Die Formel sollte hier als H^2 · *abb* aufgefasst werden, s. auch Beisp. 65 (die Abweichungen in E. β. II), und die Auslegungen werden an diesem Punkt von der üblichen Annahme von *b♭* im Barys gestützt.[4]

Es ist angebracht, in diesem Zusammenhang auf das wohl bekannteste Problem byzantinischer Musik in Ver-

[4] Vgl. H. J. W. TILLYARD, *Hirm. III, 2* S. VII: "As *b*-flat is nearly always required, it is convenient to print this as a signature" vgl. Kap. V.

Beisp. 93
Die Akathistoshymne, Oikos I
Ashb. 64,
fol. 109r
Plagios Tetartos

Beisp. 94
Ashb. 64,
fol. 194r



bindung mit der H^2-Formel auf einer Halbtonstufe aufmerksam zu machen, nämlich die Verbindung mit Ἀγ = *E* und der folgenden H^2-Formel auf *FGGF* in den Oikoi der Akathistoshymne der kurzen Kontakionüberlieferung. Ich habe dieses Problem schon früher behandelt (in *The Tonal System*, S. 18-20) und zum damaligen Zeitpunkt (1958) festgestellt, dass man - obgleich sich das Problem in der Mehrzahl der Hss. nicht lösen lässt - nicht übersehen sollte, dass die Melodie in gewissen Oikoi mit der „falschen" Signatur Ἀγ = *E* aufgeht, das gilt von den beiden Versionen in Γ. γ. III (fol. 21v und dessen Proshomoion, fol. 4r), der Version vom „Amanuensis" in Ashb. 64 (s. Beisp. 94) sowie der Hauptversion in Ashb. 64, Oikos II,[5] VIII, IX und XII, in E. β. VII, Oikos VIII, in Sinai 1314, Oikos III, V, XIII, XIV, XVI, XVIII, XX und XXIV.

Auf Grund meiner Untersuchungen in *The Tonal System* glaubte ich feststellen zu können, dass die H^2-Formel an der genannten Stelle als auf notiertem *F♯GGF♯* liegend gedeutet werden müsse, Intervallverhältnisse, die von der vorangegangenen, einer Intonationsmelodie auf *EGF♯E* entsprechenden Medialsignatur Ἀγ auf *E* bestätigt werden.

Die Probleme sind in Beisp. 93-94 enthalten, in Beisp. 93 finden wir die Hauptversion in Oikos I aus Ashb. 64, in Beisp. 94 die sogenannte „Amanuensis"-Version.

Meine Untersuchungen nach *The Tonal System* zeigen Folgendes: (1) dass die H^2-Formel meist auf der Halbtonstufe liegt, siehe oben; dass (2) in der vorangegangenen „seltenen" Ouranismakadenz auf *D* der kurzen Kontakiontradition (s. Kap. VIII, § 3 und Beisp. 27-29) exkl. der Hauptversion der Hs. Ashb. 64 sowie der Version in E. β. VII, wo die genannte Kadenz von einer Ouranismakadenz auf *G* ersetzt wird - aller Wahrscheinlichkeit nach - *F♯* enthalten war; (3) dass die Alteration des *F* in der seltenen Ouranismakadenz auf *D* und in der folgenden H^2-Formel, bestätigt von der „falschen" Signatur Ἀγ = *E*, auch für die Melodie im vorangegangenen eine Rolle zu spielen scheint, nämlich die Melodie auf Ἄγγελος, eine Anastamaformel auf *D*, die höchstwahrscheinlich als Durform aufzufassen ist, also mit *F♯*, da sie genauso wie die Tetartosintonation im Plagios Deuteros als Introduktion zur Phrase H dient, s. Beisp. 12 sowie Kap. VII, § 1.

Aber wie soll man mit diesen Beobachtungen als Ausgangspunkt die betreffende Stelle der Akathistoshymne *transkribieren?* Es ist mir klar, dass man im vorangegangenen ein *F♯* annehmen muss, jedenfalls in der „seltenen" Ouranismakadenz auf *D*, s. Beisp. 28. Die wirklichen Probleme ergeben sich jedoch erst richtig im folgenden. Soll man in einer Transkription die genauen Intervalle wiedergeben, hat man wie in Beisp. 94 *gezeigt* zu verfahren; von der Melodie auf ἐξανέστης an hat die Melodie ihre „normale" Lage wiedererlangt (entsprechend der Phrase O in Beisp. 16). Der kleine Teil mit der Alteration des *F* ist also lediglich eine Enklave.

Problematischer sind die Verhältnisse in Beisp. 93, Oikos I in Ashb. 64; dort gerät die Melodie um eine Stufe zu hoch hinauf. Die Erhöhung wird also nicht ausgeglichen, so wie es beim „Amanuensis" in Beisp. 94 der Fall war; beginnt man die Transkription der Melodie auf εἰπεῖν u.s.w. auf *E*, endet man auf *a*, obwohl es sich um eine regelrechte lange Ouranismakadenz (meist mit *G* als Finalis) vom Typ

O S AK *a* P N L

(s. Beisp. 16) handelt, also eine Kadenz, die auf *G* enden sollte. Wenn die Alteration des *F* jedoch am Anfang des Oikos I eine so grosse Rolle gespielt hat, wie ich es zu glauben geneigt bin (siehe oben), so wurde Ἀγ auf *E* von dem byzantinischen Sänger richtig „empfunden", nämlich als Angabe der Lage, wo die der Signatur entsprechende Intonationsmelodie gesungen werden konnte, d. h. auf einem notierten *EGF♯E*. Der Sänger hat jetzt die Alteration des *F* als eine Episode auffassen können, so wie es in der Form in Beisp. 94 der Fall war, aber er hat

[5] Eine genauere Prüfung der Stelle, der H^2-Formel auf (φη)σί (fol. 1r, Zeile 6) zeigt dass in der H^2-Formel ein zusätzlicher Apostrophos (verglichen mit der Form an den übrigen Stellen) eingefügt ist(?), der die Melodie eine Stufe abwärts führt.

auch von diesem Punkt der Melodie aus Plagios Alpha für den untersten Ton des Pentachords halten können, der normalerweise auf *aGFED* liegt und hier *baGF♯E* notiert ist. Plagios Alpha bedeutet dann eine radikale Änderung der tonalen Orientierung des Sängers. Er „empfindet", dass er auf εἰπεῖν mit einem *D* beginnt, das mit einem notierten *E* identisch ist, und kraft dieser Annahme fährt er fort. Auf uns wirkt die Tatsache, dass die Melodie so um eine Stufe zu hoch hinaufgelangt wie eine Crux, aber das wird das Empfinden des byzantinischen Sängers kaum gestört haben. Er wusste ja nichts von einer absoluten Lage - er hat die Kette bekannter Phrasen, Formeln und Motive mit den Intervallverhältnissen gesungen, mit denen er sie jetzt vorzutragen pflegte, und er wird zwischen ἐπέμφθη und εἰπεῖν sicher keinen Bruch dieser Kette empfunden haben.

Was dem byzantinischen Sänger so natürlich und unproblematisch erschien, nimmt sich in abendländischer Notation leider höchst kompliziert aus, s. Beisp. 93, wo wir von τὸ χαῖρε an *c♯* sehen; noch auf τῇ θεοτόκῳ finden wir wahrscheinlich *c♮*, da diese Phrase in AK: *a* einmündet, vgl. Beisp. 16, das die Intervallverhältnisse *babca* gehabt haben wird. Auf τὸ χαῖρε haben wir die *Phrase O*, die wahrscheinlich dieselben Intervallverhältnisse wie in Beisp. 16 hat, also beginnend mit einer *grossen* Terz über dem Schlusston in θεοτόκῳ, d. h. auf *c♯*. Erst von der Phrase O an springt die Melodie ernstlich eine Stufe zu hoch hinauf.

Während man in Oikos I in Ashb. 64 gezwungen ist, die Melodie von der angeführten Stelle an eine Stufe höher, aber mit denselben Intervallverhältnissen zu notieren, geschieht mit der *E-F*-Kadenz auf χαῖρε δι' ἧς ἡ ἀρὰ ἐκλείψει das Interessante, dass die Melodie eine Stufe zu weit hinabgeht - und man kann so behaupten, dass nur *ein Teil* der Akathistoshymne eine Stufe zu hoch liegt, da sie also wieder in die für abendländische Notation „normale" Lage hinabgeht. Aber es ist sicher angebracht, diese Phänomene nicht auf solche Weise zu verbinden, s. Kap. XI, § 2; sie zeigen bloss, dass die Akathistoshymne einen sehr ungewöhnlichen Typ innerhalb des Psaltikonstils darstellte. Eine Diskussion der Forschungsarbeit mit gerade diesem Problem ist sehr interessant.[6]

Mit diesen Beispielen habe ich zu zeigen versucht, dass die H^2-Formel im kurzen Psaltikonstil mit einer Halbtonstufe verknüpft ist.

Es wurden in diesem Paragraphen bisher nur die Belege der H^2-Formel in den Mittelabschnitten der Zeilen untersucht. In Kap. X, § 3 (über die Halbtonstufenkadenz) wurden die Fälle behandelt, wo die H^2-Formel fester Bestandteil eines Kadenzgliedes ist, und wir kommen dort in groben Zügen zu demselben Ergebnis, indem wir jedoch von den sogenannten erhöhenden Kadenzen absehen, wo die Neumation der H^2-Formel in Sequenzbewegungen enthalten ist; beide erwähnten Phänomene begegnen nur in den Kontakionmelodien. Die H^2-Formel auf *F♯-G* sehen wir ferner in der plagierenden Ouranismakadenz auf *G*, s. Beisp. 35 (die Abweichungen in Γ. γ. III), wenngleich wir in diesem Fall nichts Entscheidendes von den Intervallverhältnissen wissen, müssen wir *F♯* annehmen.

§ 3 *Die H^3-Formel*

Die H^3-Formel begegnete oftmals im vorangegangenen. Sie zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie in dichten Folgen von Formeln und Motiven und nicht in einfachen Formen auftritt, sondern verknüpft mit einem vorhergehenden Initialmotiv und bzw. oder einer folgenden Formel oder einem folgenden Motiv.

[6] In *Dumbarton Oaks Papers*, Numbers Nine and Ten, S. 141-74 erschien 1956 EGON WELLESZ' Transkription der Akathistoshymne auf Grund der Hs. Ashb. 64. Hier deutet WELLESZ Plagios Alpha an der prekären Stelle als Plagios Beta (e silentio) und ändert μ auf (θε)ο(τόκῳ) vgl. Beisp. 93 in ᵽ. In *The Akathistos Hymn* aus dem Jahre 1957 hält WELLESZ jedoch an Plagios Alpha fest. Er meint, dass diese Signatur in Ashb. 64 wie in E. β. VII von einer späteren Hand gesetzt worden sei (S. LX-LXI) und eine süditalienische Tradition darstelle, und er schlägt vor entweder die Melodienlinie aus seiner 1956-Transkription (indem er also von der Signatur ganz absieht) oder den Terzschritt abwärts auf εἰπεῖν, vgl. Beisp. 93, in einen Quartsprung zu ändern, wobei Plagios Alpha seine normale Stellung erhält und die Melodie aufgeht. WELLESZ setzt sich in seiner Transkription für die letztere Lösung ein.
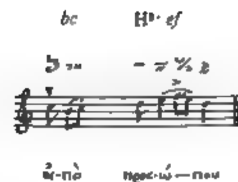
An diesem Punkt sehe ich mich gezwungen, ins einzelne zu gehen und eine ausführliche Behandlung der Argumentation zu liefern. Diese Behandlung ist kritisch betont, nicht bloss um zu bemängeln, sondern um Licht in ein Problem zu bringen, das für meine Arbeit wesentlich ist. Möge mein Leser mir deshalb verzeihen.

WELLESZ argumentiert für den Anfang auf *D* auf εἰπεῖν, indem er von der Version in E. β. III ausgeht oder vielmehr es muss diese Version sein, auf die WELLESZ sich bezieht, und nicht etwa Γ. γ. III (S. LXI a. a. O., "The start on *d* is also supported by the melodic version of line 3 in Codex Γ. γ. III, where line 2 ends on *d*. Line 3 begins with a *fioritura* on *e*, on the unaccented syllable εἰ- of εἰπεῖν, but has its first accented note on *d* (εἰ)-πεῖν, as can be seen from line (2) of Table IX p. XCI"), diese Beschreibung passt nur auf E. β. III, also "line (3) in Tafel IX auf S. XCI a. a. O. Was die Wiedergabe von Γ. γ. III anlangt, ist die erwähnte Tafel IX äusserst irreführend, da ᵹ als einleitende Medialsignatur an Stelle von Ἀγ angeführt ist.
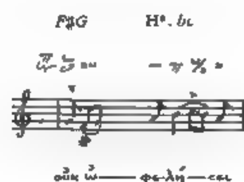
GIOVANNI MARZI schneidet das Problem an in seiner *Melodia e Nomos* (Bologna 1960), wo er sich in seiner Analyse der Akathistoshymne in Kap. IV, S. 105-107 nach einer gründlichen Behandlung WELLESZ' Lösungsvorschlag anschliesst. MARZI erörtert eingehend die verschiedenen Signaturen vor εἰπεῖν, und zwar Ἀγ (Ashb. 64 und E. β. VII), ᵹ (in Γ. γ. III, wo er also die falsche Auslegung WELLESZ' wiederholt, weshalb es auch mehr als verwirrend wirkt, wenn MARZI später in seinem Buch, wo er seine eigene Transkription der Hymne gibt, in Γ. γ. III an dieser Stelle Ἀγ als Medialsignatur anführt (S. 60), was um so mehr zu bedauern ist, weil man so die interessanten Signaturen an dieser Stelle der Hs., nämlich Ἀγ = *E* in der Hauptversion (fol. 21v) und Ἀγ = *D* in dem Proshomoion der Melodie (fol. 4r), völlig übersieht, beide „falschen" Signaturen passen zueinander und unterbauen die Theorie über die Alteration des *F*) und Ἀγ in den übrigen süditalienischen Quellen (E. β. III, Γ. γ. V, Messina 129, Messina 120 usw.).

Indem ich auf meine eigene Lösung des Problems verweise, möchte ich demgegenüber anführen: (1) Die Medialsignatur Ἀγ gehört unlösbar zu der H^2-Formel, so dass der oberste Ton der H^2-Formel eine Terz über dem Schlusston der Plagios Alpha entsprechenden Intonationsmelodie liegt. Dies ergibt sich nicht zuletzt aus dem Material aus der Alleluiariontradition (insbesondere Protos und Tetartos). Plagios Alpha ist nicht mit den eigentlichen süditalienischen, sondern mit den konstantinopolitanischen Quellen verknüpft, und es besteht kein Grund zu glauben, dass Plagios Alpha von einer späteren Hand eingefügt sein sollte - und schon gar nicht von einer süditalienischen! (2) Die Melodie bereitet keine Schwierigkeiten in der *langen* Kontakiontradition, die an dieser Stelle bekanntlich Plagios Beta aufweist. Es wäre aber bedenklich, die Melodie in der *kurzen* nach der Version in der *langen* Tradition zu richten, u. a. weil die H^2-Formel überhaupt nicht in der langen Kontakiontradition belegt ist und aus dem Grunde auch nicht die gleichen Probleme aufwerfen kann, in diesem Fall die Stellung der Halbtonstufe. Es besteht auch kein Zweifel daran, dass die vorhergehende Kadenz auf *D* (das Äquivalent der langen Tradition zur „seltenen" Ouranismakadenz in der kurzen Tradition) ein *F♮* über sich hat, s. Kap. XXI, § 4. Die tonalen Verhältnisse in der langen Kontakiontradition unterscheiden sich so von denen in der kurzen, dass die beiden Versionen sich nicht ohne weiteres vergleichen lassen, geschweige denn dass sie einander angepasst werden können.

Beisp. 95: A 24a: 3 Vat. gr. 345, fol. 26r Tetartos



Beisp. 96: A 7b 3 Vat. gr. 345, fol. 21r Protos



In Beisp. 95-96 sowie in Beisp. 80 erscheint die H^3-Formel in Kombination mit dem intermodalen Initialmotiv (s. Kap. XVI, § 7), *b-c* bzw. *F♯-G* oder *E-F* Die betonte Silbe ruht meist auf den Neumen ⳨ ⳨ oder ⳨ ⳨, entsprechend dem Kern der H^2-Formel auf den Tönen *bccb*, die unbetonten Silben ruhen auf dem folgenden Apostrophos oder Elaphron sowie auf dem vorhergehenden Oligon. Das dichte Aneinanderreihen bedeutet, dass die Formel oft mit dem Kern selbst anfängt, s. z.B. Beisp. 81 und 83. In der Verbindung mit besonders einer folgenden Anastamaformel oder einem Synagmamotiv wird die Formel oft bis auf ihren Kern verkürzt, s. Beisp. 81 und 83 sowie Beisp. 114 und ganz besonders die Argumentation in Kap. XIII, § 3. Die Verbindung ist so eng, dass man den ersten Teil der Anastamaformel bzw. des Synagmamotivs als gemeinsamen Ton beider Formeln ansehen sollte, aber aus praktischen Gründen wird der gemeinsame Ton zu Formel Nr. 2 gezählt, s. u.a. Kap. XIII, § 3; die enge Verbindung mit der Anastamaformel kann zur Folge haben, dass eine der Formeln ihre übliche Textbetonung entbehren muss, s. ebd.

Die Verknüpfung der H^3-Formel mit der Halbtonstufe geht aus Beisp. 95-96 sowie aus Beisp. 80 hervor, die drei Beispiele sind in der Neumation praktisch identisch, und es liegt nahe anzunehmen, dass die Intervallverhältnisse auch dieselben waren. Die Alteration des *F* in Beisp. 96 ergibt sich aus der vorangegangenen „falschen" Signatur (nach der intermodalen Durkadenz auf *G*, s. Kap. X, § 1). In der Form in Beisp. 80 müssen wir in der H^3-Formel ein *b♭* annehmen, teils weil die Intervallidentität mit den Formen in Beisp. 95-96 dies erforderlich macht, teils weil das Auftreten von *b♭* in diesem Barys-ähnlichen Zusammenhang wahrscheinlich ist. Ein eigentlicher *Beweis* für den Ton *b♭* in dieser Verbindung ist vielleicht in den Anfängen gewisser Formen der „seltenen" Ouranismakadenz auf *D* zu finden, z.B. in Beisp. 25, wo wir auf δόξαν einer H^3-Formel in derselben Lage wie in Beisp. 80 begegnen. In Beisp. 25 scheint der Halbton über *a* sich aus ⳨ = *a*, entsprechend der Intonation auf *aGFGa*, zu ergeben; in Zusammenhängen, wo an der Halbtonstufe *b-c* kein Zweifel ist, liegt diese Intonation meist auf *baGab*, so dass anzunehmen ist, dass die Halbtonstufe auf *a-b♭* liegt und der Intonation eine Stufe tiefer entspricht. Dieselbe Argumentation kann mit Bezug auf die H^3-Formel in der folgenden Zeile A 1a:2 geltend gemacht werden, auch sie wird mit ⳨ = *a* eingeleitet (Beisp. 69).

Die H^3-Formel begegnet in den Alleluiarionmelodien nur als H^3 *ef*, H^3 *bc* und H^3 *ab♭*, die Form wird zuweilen in Verbindung mit einem *Gleiten* aus einer Tonalität in eine andere benutzt, s. z.B. Beisp. 39, wo die Version in Γ. γ. III und E. β. II eine Stufe unter der Version in Vat. gr. 345 beginnt, aber mit H^3:*bc* gleitet die Version in den beiden Hss hinauf in dieselbe Lage wie Vat. gr. 345

Wenn die H^3-Formel als Glied der Finalkadenz im Deuteros auftritt, wird die Textverteilung ein wenig geändert, s. Kap. XII, § 2. In den Finalkadenzen im Protos, Tetartos und Plagios Protos finden wir die bestimmte Gestaltung der H^3-Formel, die wir F/H^3 nannten, s. Kap. XII, § 1, sie begegnet als F/H^3 *ef* und F/H^3:*bc* (Beisp. 67-68) sowie als F/H^3 *ab♭* (Beisp. 146, Sektion 6).

Ausserhalb der Alleluiariontradition ist die H^3-Formel in den Prokeimenonmelodien belegt, und zwar als Glied z.B. der „seltenen" Ouranismakadenz und der intermodalen Durkadenz, so wie wir es auch in den Alleluiarionmelodien sahen, aber als übliche Formel ist sie weder in der Prokeimenonsammlung noch im übrigen kurzen Psaltikonstil gebräuchlich [7]

§ 4. *Die* H^4-*Formel.*

Charakteristisch für die H^2-Formel und die H^3-Formel ist ausser dem festen Neumenbild die Anbringung der betonten Silbe auf u.a. dem gipfelnden Ton in der Formel, in H^3·*bc* auf *c* usw. Unter der Bezeichnung H^4-Formel wird eine Reihe verschiedener Formeln gesammelt, die das miteinander gemein haben, dass sie die betonte Silbe auf die gipfelnde Bewegung der Formel stellen, d.h. auf *f*, *c* und *F* in H^4:*ef* bzw. H^4:*bc* oder H^4 *EF*. In drei Fällen sind die Formeln dieses Typs mit festen Neumenbildern verbunden, in anderen Fällen geht es um freiere melodische Bewegungen. In genauso hohem Grade wie die vorangegangenen Halbtonformeln scheinen die H^4-Formeln die Halbtonstufe unter dem genannten gipfelnden Ton anzugeben

(a) *Die festen Neumenbilder*

(1) Die erste Form wird in Beisp. 70 vorgestellt, sie zeichnet sich besonders durch die Pelastongruppe auf *EFEDC* aus, und sie stellt meist eine fest abgegrenzte Formel wie H^4.*ef* und H^4·*EF* dar [8]

(2) Die zweite Form ist oben aus Beisp. 87 auf τοῦ λαοῦ σου zu ersehen: Es geht hier um eine Form, die mit dem vermutlichen sticherarischen Äquivalent der H^2- und H^3-Formeln fast identisch ist, s. Kap. XXI, § 6. In den Alleluiarionmelodien im Plagios Tetartos wird sie oft dazu benutzt, die zweite betonte Silbe nach der ersten betonten Silbe auf H^1 *bc* zu tragen, s. z.B. Beisp. 87 [9] Die Formel ist nur als H^4·*bc* belegt, besonders im Protos wird die Formel recht zufällig verwandt, zuweilen ohne Verbindung mit der betonten Silbe.[10]
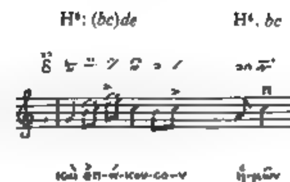
(3) Die dritte Form ist in Beisp. 117 zu finden, in der Regel wird diese Form vom Initialmotiv *(a)EF*[11] introduziert.

(b) *Freiere melodische Bewegungen*

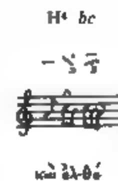
Die Belege der H^4-Formel, die in den Anmerkungen 8, 10-11 nicht mitgezählt werden, sind freiere melodische Bewegungen, die nur das eine gemein haben, dass sie die betonten Silben auf die erwähnten gipfelnden Töne setzen, und sie lassen sich überhaupt nicht näher einordnen, in Beisp. 97 sehen wir auf ἡμῶν eine sehr einfache Form dieses Typs, in Beisp. 98 eine etwas ausgedehntere. Die freieren Formen sind praktisch nur als H^4 *bc* und H^4·*ef* belegt

Es ist überhaupt bezeichnend für die H^4-Formeln, dass sie nur mit den üblichen Halbtonstufen verbunden sind (mit Ausnahme der Form in A 8b·3, s. Anm. 11) und es ergeben sich daher keine tonalen Probleme. Die Formel ist im ganzen Psaltikon belegt; besonders die Form aus Beisp. 70 ist im kurzen Kontakionstil gebräuchlich

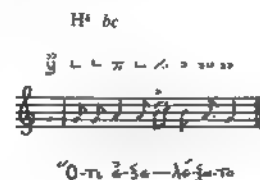
Beisp. 97. A 16b 3 Vat. gr. 345, fol. 23v Deuteros



Beisp. 98: A 52b: 3 Vat. gr. 345, fol. 37v Plagios Tetartos



Beisp. 99 A 19b· 1 Vat. gr. 345, fol. 24v Deuteros



§ 5: *Die* H^5-*Formel.*

Die Formel begegnet nur äusserst selten, aber sie tritt stark durch ihr Neumenbild hervor sowie dadurch, dass sie die betonte Silbe nicht wie die H^2-, H^3- und H^4-Formeln auf den gipfelnden Ton stellt, sondern auf einen Ton darunter, s. Beisp. 99, wo sie sich in ihrer einfachen Ausführung zeigt. Die Formel tritt nur auf als H^5 *bc* und H^5.*ef*,[12] und es entstehen daher keine tonalen Probleme.

§ 6· *Die* H^6-*Formel*

Von den Halbtonformeln ist die H^6-Formel diejenige, die den grössten Ambitus besitzt. Während die H^1-Formel eine Quinte und die folgenden Halbtonformeln in der Regel eine Quarte umspannen, so umfasst oder besser· kann die H^6-Formel eine Sexte umfassen. Das bedeutet, dass ein ziemlich grosses Intervallgebiet von der Formel bestimmt wird, und dieser Umstand macht sie zu einem geeigneten Ausgangspunkt für tonale Untersuchungen, zumal da die H^6-Formel in allen sechs Tonarten der Alleluiariontradition vorkommt.

Die H^6-Formel stellt eine etwas freiere Form als die H^1-, H^2-, H^3- und H^4-Formeln dar, weil sie nur teilweise an ein festes Neumenbild gebunden ist. Da sie praktisch nicht in zwei gleichen Formen auftritt, ist es unmöglich, eine bestimmte Form als Grundform hervorzuheben, aber im grossen und ganzen gibt es zwei Typen.

(a) *Typ 1.*

Der erste Typ wird in den Beisp. 100-101 gezeigt; die Formel beginnt wie die H^1-Formel mit *Gbc* nach einer Deltasignatur, s. oben, Beisp. 86-87, und unbetonte Silben vor der betonten sind nach denselben Richtlinien wie bei der H^1-Formel angebracht. Die betonte Silbe erhält ihren Platz auf der Oxeia mit Duo Kentemata auf *de*, und eine unbetonte Silbe den ihren auf dem folgenden *c*, das oft verlängert ist. Dies ist die feste Form der Formel in Typ 1; nach dem *c* folgt ein etwas freierer Abwärtsgang nach *a* oder *G* oder eventuell eine weiterführende Bewegung - in Beisp. 100-101 sehen wir einen Abwärtsgang, oben in Beisp. 97 eine weiterführende Bewegung

In Beisp. 77 finden wir einen Beleg der H^6-Formel als Glied der Finalkadenz im Plagios Tetartos, in diesem Fall ist der Abwärtsgang vom *c* eine etwas selbständigere

[7] Im Plagios Deuteros des kurzen Kontakionstils begegnet eine vereinfachte Ausgabe der Halbtonformelkadenz, die faktisch eine H^2- an Stelle einer H^3 Formel enthält s. Kap. X § 3.

[8] H^4 *ef*· A 25a 2 A 30b 1 (v), A 34a 1 A 34b 2, A 34b 4 und A 35b 2.
H^4 *bc*· A 2b. 2, A 3a 1, A 5a 1, A 6a 2 (zweites Mal).
H^4 *EF*· A 43a 3 (s. Beisp. 70)

[9] Die Verbindung dieser Formel mit H^1 ist deutlich in A 53a 2, wo die beiden H^4-Formeln in Vat. gr. 345 in den übrigen Hss. gegen die beiden H^1-Formeln auf derselben Halbtonstufe ausgetauscht werden.

[10] Die Form ist in A 2b 3 (das erste Mal), A 6a 2 (das erste Mal), A 38b 1, A 49a 1, A 51b 3, A 53a 1, A 53a 2 (zweimal) zu finden.

[11] Im Protos ist die Form nur als H^4 *bc* belegt A 1b. 2, A 8b 3 (wo sie faktisch ist H^4 *ab♭*, da ihre Lage auf so eigentümliche Weise verrückt ist, wie es in A 8b 1 stattfindet, s. Beisp. 63 sowie Kap. XI. § 3, es ist kein Zweifel darüber dass die Formel als auf der Halbtonstufe *b-c* liegend „empfunden" wird). A 9b 2, A 11a 1 A 11b 2, A 12a 1 und A 13b 2

[12] H^5 *bc*· A 3b 1. A 4a 3. A 17b. 1, A 19b: 1, A 22b 1, A 23b 5. A 58a 2 und A 58a 3
H^5 *ef* A 25b 1 und A 26a 1 (v).

Beisp. 100:
A 23b 5
Vat. gr 345,
fol 26r
Deuteros

H^6: (*bc*)*de*

τὴν ἀ-γαλ-λί-α-σιν

Beisp. 101
A 34a. 2
Vat. gr. 345,
fol 29v
Tetartos

H^6: (*ef*)*ga'*

τῷ ὀ-νό-μα—τι

Beisp. 102
A 53b: 1
Vat gr 345,
fol 37v
Plagios Tetartos

H^6. (*bc*)*de*

οἱ πλέ-ο—ες

Beisp. 103
A 9b 1
Vat. gr. 345,
fol 21v
Protos

DFD H^6 (*F♯G*)*ab* (?)

(♯) (♯)

Ὁ δὲ θε-ὸς βα-σι-λεὺς ἡ-μῶν

Beisp. 104.
A 17a: 2
Vat. gr. 345,
fol. 23v
Deuteros

H^6 (*bc*)*de*(v) A^4 *G*(v)

τὸ κατοι-κεῖ——ν ἀ-δελ-φοῦ

Form, nämlich eine Anastamaformel auf *G*, es handelt sich um eine Kombination zweier Formeln, deren Analyse eigentlich folgendes ergeben sollte.

H^6·(*bc*)*de*
τῷ ὀνό——μα—τί σου
A^4 *G*

da der Ton *c* auf der Silbe –μα gemeinsamer Ton beider Formeln ist, nach den üblichen Regeln wird er der Anastamaformel als Nr. 2 in der Kombination zugezählt Die Kombination umfasst ein Wort mit zwei Betonungen, die beide zur Geltung kommen, vgl die Kombination H^a *bc* + A$^{'''}$·*E* in A 2a.3, s. Beisp. 39

(b) *Typ 2*

Der andere Typ wird in Beisp. 102 samt in Beisp. 146, Sektion 3 (auf (εὐ)πρέπειαν) gezeigt; die Formel hat hier eine etwas kürzere Form, in Beisp. 102 beginnt sie mit einer unbetonten Silbe auf *d* gefolgt von der betonten Silbe auf normalem *de*; der Rest der Formel entspricht Typ 1

Ich habe mich dafür entschieden, die Formeln beider Typen H^6 (*bc*)*de* (Beisp. 97 und 100 sowie Beisp. 77), H^6 (*ef*)*ga'* (Beisp. 101) und H^6·(*EF*)*Ga* zu nennen (Beisp. 146, Sektion 3), die einleitende Halbtonstufe, die in Typ 2 fehlt, ist *immer* in Klammern gesetzt; das besagt jedoch nicht, dass die Halbtonstufe nicht von der Formel vom Typ 2 bestimmt wird Meist wird die Halbtonstufe ja im Schluss der Formel berührt, entweder in der abwärtsgehenden oder in der weiterführenden Bewegung.

Bisher befassten wir uns nur mit der H^6-Formel in Verbindung mit den gewöhnlichen Halbtonstufen *b-c*, *E-F* und *e-f* Im folgenden werden wir untersuchen, ob die Formel auf anderen Halbtonstufen als den gewöhnlichen auftritt. Im Plagios Deuteros finden wir einige Male eine *Neumation*, die an die der H^6-Formel erinnert, nämlich in folgenden sechs Fällen

(1) A 44b.4 αὐτοῦ συνήγαγεν
(2) A 44b:8 παράνομον (?)
(3) A 44c:1 ἄρτους μου
(4) ibd. ἐμεγάλυνεν
(5) A 48a.3 γραμματέως
(6) A 48b 2 εὐλόγησέν σε

siehe die Gesamtanalyse aller Melodien, wo Plagios Deuteros in vollständiger Neumation und Transkription wiedergegeben ist.

Es ist bezeichnend für alle genannten Fälle, dass sie eine Lage haben, in der nur die Alteration des *F♯* die Intervallidentität mit den bereits erwähnten Formen der H^6-Formel zu sichern imstande ist In Beisp. 1 steht die Formel unmittelbar vor einer Kadenz, die eine eigenartige Mischung der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* (erster Teil) und der intermodalen Mollkadenz auf *E* (letzter Teil der Kadenz) darstellt, die beide in dieser Lage aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthalten, s. Kap. VIII, § 1 bzw. Kap. X, § 2. Die Alteration des *F* ergibt sich in Paris 397 und Patmos 221 aus einer *Nana*intonation auf *G* zwischen der H^6-Formel und der Kadenz. Es scheint somit auch berechtigt, in der H^6-Formel *F♯* anzunehmen, die auf diese Weise zu H^6.(*F♯G*)*ab* wird In den Fällen 2-5 können wir uns nicht auf ähnliche Art auf „falsche" Signaturen oder Intonationen im Kontext stützen; Fall Nr 2 ist sogar problematisch, s. Kap. XVII, § 2. Was die Fälle Nr. 3 und 4 betrifft, so endet A 44c: 1 wohl mit der intermodalen Stufenkadenz auf *E*, aber dies in einer so freien Form, dass wir nicht ohne weiteres zu behaupten wagen, dass zwischen dieser Kadenz und den Formen auf *d*, *a* und *D* in anderen Tonarten eine Intervallidentität vorliegt, s. Kap XI § 3 Dennoch darf man sagen, dass die Kadenz trotz ihrer freien Form in Verbindung mit zwei Belegen der H^6-Formel in derselben Lage wie oben in A 44b:4, die eindeutig *F♯* erfordern, die Annahme der Alteration des *F* in A 44c.1 ausserordentlich kräftig stützt. Fall Nr. 5 steht vor der intermodalen Mollkadenz auf *E*, die dem Ergebnis zufolge, zu dem wir in Kap. X, § 2 kamen, höchstwahrscheinlich *F♯* aufweist, und das scheint auch für die H^6-Formel Konsequenzen zu haben. Fall Nr. 6 sollte man ebenfalls als H^6:(*F♯G*)*ab* interpretieren, da die Form praktisch der in Beisp. 102 und der in Beisp. 146, Sektion 3 entspricht; eine Intervallidentität ist daher fast zwingend notwendig. Hinzu kommt, dass die folgende Anastamaformel auf *E*, ein Teil der Finalkadenz, aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthält, s. Kap. XII, § 5.

In derselben Lage wie die H^6-Formel im Plagios Deuteros begegnet ein Beleg im Protos, s. Beisp. 103; es handelt sich hier um eine Neumation, die ungefähr Typ 1 entspricht, s. Beisp 100-101 Die Intervallidentität mit diesen Formen erfordert auch hier ein *F♯*, eine Behauptung, die nicht von Signaturen im melodischen Kontext gestützt wird; als Initialsignatur in A 9b:1 finden wir ꙋ = *D* und als Medialsignatur beim Übergang A 9b:1-2 eine ausgeschriebene Intonation, die ꙋ = *a* entspricht, s. Beisp. 110. Trotzdem scheint in A 9b als Ganzes betrachtet die hohe Tonalität vorzuherrschen, die von den Halbtonstufen *F♯-G*/*b-c* bestimmt ist, und der Ton *F♮* tritt anscheinend nur in kleineren Enklaven auf, s Kap. XX, § 1; wenn in der H^6-Formel auf βασιλεὺς ἡμῶν wirklich *F♯* enthalten ist, so muss angenommen werden, dass die tonale Änderung mit dem vorangegangenen *a* als tonaler Weiche stattgefunden hat. Wir dürfen so vorsichtig schliessen, dass *F♯* in der genannten H^6-Formel wahrscheinlich ist

Im Deuteros begegnen Formen, die vielleicht als Variantformen der H^6-Formel zu bezeichnen sind Eine solche ist in Beisp. 104 auf τὸ κατοικεῖν zu finden, wo die betonte Silbe auf *dcdedc* ruht, einem Element, das an eine ausgedehnte Ausgabe der Oxeia mit Duo Kentemata auf *de* in der Form, wie wir sie u.a. in Beisp. 100 finden, erinnern könnte Die Anastamavariante auf ἀδελφοῦ sollte so dem der H^6-Formel folgenden Abwärtsgang entsprechen und die ganze Formel sich als ausgedehnte Ausgabe der Form auf τῷ ὀνόματί σου in Beisp. 77 auffassen lassen

Die Behandlung der Finalkadenz im Deuteros und Plagios Tetartos zeigte, dass die H^6-Formel Glied der Finalkadenz sein kann. Sie kann auch als Teil einer Zeilenkadenz auftreten; das ergibt sich aus Beisp. 101, das die Einleitung zur intermodalen Mollkadenz auf *d* in A 34a.2 ist.

Die H^6-Formel ist vereinzelt in den Prokeimenonmelodien, sonst aber im Psaltikon nicht ausserhalb der Alleluiariontradition belegt

Kapitel XV Andere Formeln und Motive

§ 1 *Das Kratemohyporrhoon-Ouranisma (KOU)*

Diese Formel, eine Kombination von einem Kratema-hyporrhoon und einem Ouranisma, wird in Beisp. 146, Sektion I auf (κύ)ριος und in Beisp. 15 vorgestellt, sowie als festes Glied der Zeile, die mit der *a-b*-Kadenz im Deuteros endet, s. Beisp. 66. In der Analyse wird die Formel kurz KOU genannt. KOU.*G* bezeichnet die auf *G* ausgehende Formel usw.
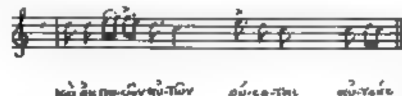
In den meisten Fällen trägt die Formel eine betonte Silbe, s. die angeführten Beispiele. Im allgemeinen erinnert die Formel an die Anastamaformel: eine stufenweise fallende Bewegung mit zwei oder mehreren Gipfeln; das KOU begegnet ausschliesslich als Durform, d. h. mit den Finales auf *c*, *G* und *C*.

Im Psaltikon finden wir die Formel nur in den Allelutarion- und Prokeimenonsammlungen; in den Sticherarionmelodien kommt genau dieselbe Form vor.

§ 2. *e-c- und b-G-Motive*

Diese Motive sind melodische Bewegungen, deren oberste Töne auf *e* bzw. auf *b* liegen, gefolgt von einem Abwärtsgang nach *c* bzw. *G*. Die Motive von diesem Typ lassen sich nach ihrem Verhältnis zu den betonten und unbetonten Silben des Textes in zwei Gruppen einteilen. (1) Auf dem obersten Ton kann eine betonte Silbe angebracht werden, s. das *e-c*-Motiv in Beisp. 105 und die *b-G*-Motive in Beisp. 32 sowie eine erweiterte Form im Beisp. 106. (2) Auf dem höchsten Ton kann ferner eine

Beisp. 105
A 28b. 2
Vat. gr. 345,
fol. 27r
Tetartos



Beisp. 106
A 25a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 26v
Tetartos



unbetonte Silbe begegnen, in der Regel die letzte Silbe eines Wortes oder einer Wortgruppe mit der Betonung auf der drittletzten Silbe. Es ist bezeichnend für byzantinische Musik und Poesie, dass die letzte Silbe eines Wortes oder einer Wortgruppe dieses Typs eine schwache Akzentuierung, eine Art Stützbetonung, erfährt.

Mit dieser letzten Funktion folgt das Motiv meist nach einer H*-Formel, auf der die betonte Silbe des Wortes oder der Wortgruppe ruht, s. Beisp. 67-68, wo das *e-c*-Motiv im Tetartos bzw. das *b-G*-Motiv im Protos die gleiche Funktion in praktisch dem gleichen neumatischen Kontext hat, der - wie in Kap. XII, § 1 (Typ 1) angedeutet - auch Intervallidentität in sich schliessen muss. Die *e-c*- und *b-G*-Motive scheinen so demselben tonalen Zusammenhang anzugehören, was in der Praxis heisst, dass die Alteration des *F* an der angeführten Stelle wie auch anderwärts, wo wir das *b-G*-Motiv und den Ton *F* dicht nebeneinander sehen, eine natürliche Erscheinung ist. Die *e-c*- und die *b-G*-Motive sind nur in den Alleluiarionmelodien belegt.
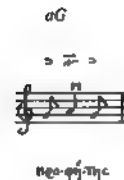
§ 3. *Die dc-, aG-, GF-, ED- und CD-Motive*

Die Betonung in den der Bedeutung nach wichtigsten Wörtern der Mittelabschnitte der Zeilen wird im grossen und ganzen von Anastama-, Halbton- und KOU-Formeln angegeben. Die übrigen betonten Silben werden in erster Linie von *dc-*, *aG*-, *FG*-, *EG*- und *DC*-Motiven unterstrichen. Es handelt sich um dasselbe kleine Motiv in verschiedenen Lagen, nämlich das *dc*-Motiv im Tetartos, das *aG*-Motiv im Protos, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos, das *GF*-Motiv im Plagios Protos und zuweilen im Protos, das *ED*-Motiv im Plagios Deuteros und das *DC*-Motiv im Plagios Protos.

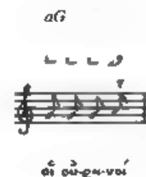
Mit dem *aG*-Motiv als Ausgangspunkt können wir die Melodie als eine Bewegung definieren, in der die betonte Silbe meist auf dem höchsten Ton liegt, in diesem Fall auf *a*, und die unbetonten Silben auf *G* sich vor und nach *a* befinden. Das Motiv kann als feste Neumengruppe auftreten, und zwar in der ausgedehnten Form in Beisp. 23 auf ὀαρώ(ν) (*dc*) und Beisp. 24 auf (Μεγαλύ)νω(ν) (*aG*). Im letzten Fall ist die Form unregelmässig, da das Motiv eine unbetonte Silbe trägt. Hinzu kommen Belege aus dem Plagios Deuteros, s. z. B. A 44b. 3 auf καὶ εἰς (*ED*), s. die Gesamtanalyse aller Melodien.

Meist kommt das Motiv in einfacheren Formen vor, die nicht wie oben mit einem festen Neumenbild verknüpft sind. Die betonte Silbe wird doch hauptsächlich auf einem Kratema, einer Petasté oder einer Antikeno-

Beisp. 107:
A 4b. 1
Vat. gr. 345,
fol. 20r
Protos



Beisp. 108:
A 3a: 1
Vat. gr. 345,
fol. 19v
Protos
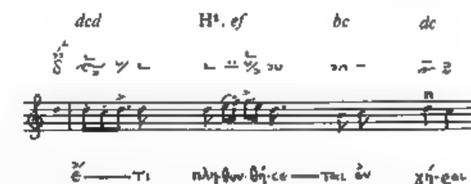


magruppe angebracht, s. Beisp. 105, 107-111, obgleich das Motiv in Beisp. 108 mit dem höchsten Ton (auf *a*) *ausgeht*, wird es dennoch *a-G*-Motiv genannt.
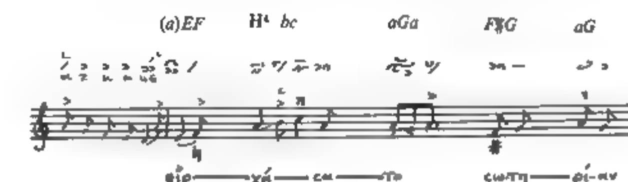
Da das Motiv in den verschiedenen Lagen und Tonarten auf einer Ganztonstufe liegt, kann man von einer Intervallidentität zwischen den verschiedenen Belegen des Motivs sprechen. Aufschlussreicher ist es aber zu untersuchen, ob auch zwischen den verschiedenen melodischen Kontexten des Motivs eine solche besteht, zunächst stellen wir fest, dass die *dc*-, *GF*- und *DC*-Motive unbestreitbar in Zusammenhängen beheimatet sind, wo unter dem höchsten Ton eine kleine Terz liegt, also *d-b*, bzw. *G-E* oder *D-B*. In bezug auf die *aG*- und *ED*-Motive müsste das - wenn man ohne weiteres eine Intervallidentität zwischen den melodischen Kontexten dieser Motive voraussetzt - *a-F♯* und *E-C♯* entsprechen.

Im folgenden wollen wir untersuchen, ob es möglich ist, die Alteration der genannten Töne in Verbindung mit den *aG*- und *ED*-Motiven nachzuweisen. In Beisp. 109-111 wurde ein Vergleich gezogen zwischen Beispielen von *dc*- (Beisp. 109), *aG*- (Beisp. 110) und *GF*-Motiven (Beisp. 111) und den Stellungen dieser Motive in ihren jeweiligen melodischen Kontexten. Es besteht kein Zweifel über die Intervallverhältnisse in Beisp. 109 und 111, wo die Halbtonstufen *b-c*/*e-f* bzw. *E-F*/*a-b♭* herrschen. Im Brennpunkt des Interesses liegen daher die Intervallverhältnisse in Beisp. 110. Hat man auf σωτη(ρίαν) wirklich *F♯* gesungen? Auf Grund der einleitenden Intonation aus dem Protos am Anfang von A 9b: 2 stellten wir zwar die Halbtonstufe *E-F* fest, die wir auch im unmittelbar folgenden Initialmotiv (*a*)*EF* finden; nichtsdestoweniger endet A 9b: 2 aber mit der intermodalen Durkadenz auf *G*, die aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthalten hat (s. Kap. X, § 1): es ist daher berechtigt anzunehmen, dass die Alteration des *F* auch schon vorher in der Zeile mitgespielt hat, u.a. auf σωτη(ρίαν), und dass das Motiv auf diesen Silben identisch mit dem sogenannten intermodalen Initialmotiv auf *bc*, *F♯G* oder *EF* ist, s. Kap. XVI, § 7. Die Behandlung der *dcd*- und *aGa*-Motive unten in § 5 zeigt, dass wir nach dem *aGa*-Motiv meist das erwähnte Initialmotiv *F♯G* finden, eine Situation, die
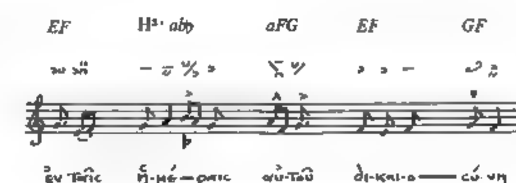
Beisp. 109
A 29b. 3
Vat. gr. 345,
fol. 27v
Tetartos



Beisp. 110.
A 9b: 2
Vat. gr. 345,
fol. 21v
Protos



Beisp. 111:
A 10a. 3
Vat. gr. 345,
fol. 22r
Protos



Beisp. 112:
A 8a 1
Vat. gr. 345,
fol. 21r
Protos

(a)EF(v) bGa F♯G H[a] bc A[d] D

Οἱ θε-μέ-λι——οι αὐ-τοῦ ἐν τοῖς ὄ——ρε-σι—ν τοῖς

Beisp. 113.
A 42b. 6
Vat. gr. 345,
fol. 33r
Plagios Protos

H[s]· ab♭ aFG EF A[m]· D(v)

ἡ τρά-πε-ζα αὐ-τῶ-ν ἐν——ώ-πι-ον αὐ-τῶν

ganz der entspricht, der wir in Beisp. 110 und eine Quarte höher in zahlreichen Tetartosmelodien begegnen. Im übrigen zeigen die Belege des Initialmotivs *(a)EF*, das auch in einer Variantform unten im Beisp. 112 sowie in Beisp. 117 zu finden ist, dass die Halbtonstufe *E-F* im melodischen Verlauf bald zugunsten der Halbtonstufe *F♯-G* aufgegeben wird.

Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass das *aG*-Motiv dem melodischen Kontext mit *F♯* angehört, und es zeigt sich, wie erwartet, dass wir im Protos dem *aG*-Motiv durchweg in Zusammenhängen begegnen, die im voraus von der hohen, von den Halbtonstufen *F♯-G/b-c* bestimmten Tonalität dominiert sind. Die Konklusion ist äusserst wichtig für die Transkription zahlreicher Stellen im Protos, Plagios Deuteros und Plagios Tetartos, wo wir nicht wagen, unmittelbar auf Grund des Zusammenhanges ein *F♯* anzunehmen.[1]

Was die *ED*-Motive anlangt, so ist es unmöglich, die Alteration des *C* unter dem obersten Ton festzustellen, und zwar aus dem einfachen Grund, weil *C* im Plagios Deuteros in den Alleluiarionmelodien gar nicht belegt ist. Wir müssen uns statt dessen darauf beschränken zu untersuchen, ob das *E-D*-Motiv in Zusammenhängen mit *F♯* beheimatet ist, das gegebenenfalls als eine mittelbare Bestätigung des Empfindens des *C♯* eine Quarte tiefer zu interpretieren ist. Die Fälle sind

(1) A 44b:3: καὶ εἰς
(2) A 44b:9: μή
(3) A 44b 10: καὶ γάρ

indem auf die Wiedergabe mit vollständiger Neumation und Transkription in der Gesamtanalyse aller Melodien verwiesen wird. In allen drei Fällen handelt es sich um die ausgedehnte Form, die auch als *dc*- und *aG*-Motiv vorliegt, s. Beisp. 23-24.

Im Fall Nr. 1 wird das Motiv von ꜧ = *E* introduziert, und damit könnte es aussehen, als sei die Angelegenheit entschieden, da die dieser Signatur entsprechende Intonationsmelodie nach den allgemeinen Transkriptionsprinzipien als ein Zeugnis der Halbtonstufe *E-F* aufzufassen ist. Nichtsdestoweniger endet die vorhergehende Zeile A 44b:2 mit der intermodalen Mollkadenz auf *E*, die aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthielt, und A 44b.3 selbst mit der intermodalen Ouranismakadenz auf *E*, in der ebenfalls *F♯* sein müssen, s. Kap. X, § 2 bzw. Kap. VIII, § 1. Etwas Entsprechendes kann mit fast genauso grossem Recht vom Fall Nr. 2 behauptet werden. Die Intervallverhältnisse, die ꜧ = *E* angibt, scheinen im Widerstreit mit den Intervallverhältnissen zu stehen, die wir aus anderen Gründen im melodischen Kontext anzunehmen gezwungen sind, ja, die Plagios Beta-Belege scheinen tonale Enklaven ohne eigentliche Verbindung mit den Umgebungen zu sein und sind vielleicht aus demselben Grund sekundär. Diese Behauptung wird vom Fall Nr. 3 gestützt, wo eine „falsche" Signatur ꜧ = *E* von einer Alteration des *F* im melodischen Kontext zeugt. Fall Nr. 3 deutet so darauf, dass der Kontext des *ED*-Motivs dieselben Intervallverhältnisse aufweist wie in den anderen Lagen. Übrig bleibt der erwähnte

[1] Man könnte es auch so ausdrücken, dass das *aG*-Motiv Zusammenhängen angehört, wo die Halbtonstufen im Quartabstand liegen, das geht auch aus Beisp. 110 hervor. Es stehen dieser Annahme jedoch gewisse Schwierigkeiten im Wege, und zwar im Initialmotiv in A 9a 4 und A 9b 3, wo wir auf Grund der vorhergehenden Medialsignatur ꜧ = *a* annehmen müssen, dass das Initialmotiv auf *aF♯G* liegt, dass dies möglicherweise von einem theoretischen Druck hervorgerufen ist, wird näher in Kap. XX, § 3 erörtert werden. In A 2b 4 auf ἐπὶ πά(ντας) sehen wir die Halbtonstufen *F♯G* und *c♯d* im Quintabstand, und statt eines *aG*-Motivs findet man im folgenden ein *ba*-Motiv, da die ganze Zeile als eine Versetzung um einen Ton höher anzusehen ist, siehe ferner den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien. Ebenso gerät die Melodie in A 29b 4 (Tetartos) einen Ton zu hoch hinauf und während die Verschiebung im Protos eine angemessene Erklärung findet, ist etwas Entsprechendes im Tetartos schwierig, obgleich die Ähnlichkeit zwischen A 2b 4 und A 29b 4 eigenartig anmutet und bewirkt, dass man A 29b 4 nur mit Bedenken verbessert, s. den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien. In A 47b 1 (Plagios Deuteros) ist an

E F *a G*

also an einem deutlichen Quintabstand zwischen den Halbtonstufen kein Zweifel, eine Feststellung von grösstem Interesse für diese Tonart, s. Kap. XVII, § 5.

Konflikt in den Fällen Nr. 1-2, ein Problem, zu dem wir in Kap. XVII und ganz besonders in Kap. XX zurückkehren werden.

§ 4: *Die ecd-, bGa- und aFG-Motive.*

Die *ecd*-, *bGa*-und *aFG*-Motive können als Varianten des im vorigen Paragraphen behandelten Motivs angesehen werden, die Motive im gegenwärtigen Paragraphen heben sich jedoch von ihnen durch ihre charakteristische Neumation ab, welche aus Beisp. 112-13 hervorgeht: die unbetonte Silbe liegt auf einer Bareiagruppe, die betonte auf einem Oligon mit Diplé oder Kratema gefolgt von einem Ison mit Kouphisma (siehe aber die etwas davon abweichende Neumation oben in Beisp. 111). Die Ähnlichkeit mit dem im vorigen Paragraphen erwähnten Motiv tritt dadurch hervor, dass die betonte Silbe auf *d*, *a* und *G* eingeführt wird. Es handelt sich um das gleiche Motiv in verschiedenen Lagen, das *ecd*-Motiv gehört dem Tetartos an, das *bGa*-Motiv dem Protos und Plagios Tetartos und das *aFG*-Motiv dem Plagios Protos und zuweilen dem Protos.

Die Intervallverhältnisse im Motiv sind in den verschiedenen Lagen dieselben. Eine Untersuchung des melodischen Kontextes des Motivs in den verschiedenen Lagen scheint zu zeigen, dass sowohl zwischen den Motiven selbst als auch zwischen ihren melodischen Kontexten Intervallidentität besteht.

In Beisp. 112-13 beschränken wir uns darauf, die *bGa*- und *aFG*-Motive miteinander zu vergleichen. Das Interesse richtet sich auf die Intervallverhältnisse in Beisp. 112, wo die Halbtonstufe *E-F* ebenso fest etabliert scheint, wie es oben in Beisp. 110 der Fall war. A 8a.1 endet aber mit der intermodalen Durkadenz auf *G*, die aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* enthält (der Rest der Zeile wird in Beisp. 38 wiedergegeben), und die Alteration des *F* wird ausserdem von der „falschen" *Nana*-intonation auf *G* nach ἐν τοῖς ὄρεσιν bestätigt, und die Annahme ist berechtigt, dass die Alteration des *F* schon auf ἐν eine Rolle spielt, d.h. von dem intermodalen Initialmotiv *F♯G* an, s. Kap. XVI, § 7.

Die Alteration des *F* in Verbindung mit dem *bGa*-Motiv scheint auch aus der Tatsache hervorzugehen, dass das Motiv in der Finalkadenz im Protos verwandt wird, wenn mehr als eine betonte Silbe vorhanden ist. In diesem Zusammenhang tritt das *bGa*-Motiv mit F[1].*a* auf, die wie früher bewiesen *F♯* enthält, s. Kap. XII, § 1, Typ 1 und z.B. A 5b 3:

F♯G H[a].*bc* | H[a]:*bc* *bGa* + F[1]·*a*

vgl. die Gesamtanalyse aller Melodien. Das Motiv ist ein Glied der Finalkadenzen im Protos, Tetartos und Plagios Tetartos.

§ 5: *Die dcd- und aGa-Motive*

Die *dcd*- und *aGa*-Motive sind überleitend und fortführend. Meist tragen sie eine unbetonte Silbe - sie sind nach einer Halbtonformel zu finden und introduzieren ein bestimmtes Initialmotiv, das *dcd*-Motiv das Initialmotiv *bc* und das *aGa*-Motiv das Initialmotiv *F♯G*.

Das Motiv wurde bereits oben in Beisp. 110 gezeigt, wo das *aGa*-Motiv nach H[4]·*bc* folgt. Wir konnten schon oben in § 3 nachweisen, dass die Alteration des *F* im folgenden wahrscheinlich ist. Auf dasselbe deutet ein Vergleich einer Finalkadenz im Tetartos (A 27b·2) mit einer im Protos (A 3b 2).

A 27b:2 H[a]:*ef* H[a].*ef dcd bc* F/H[a] *ef* + F[4]·*d*
καὶ βασιλεὺς μέ——γας ἐ——πὶ πᾶσαν

A 3b:2 H[a]·*bc* H[a].*bc aGa F♯G* H[a].*bc* + F[1].*a*
εἶδεν πάν—τας τοὺς υἱούς

wo die Neumation abgesehen von derjenigen in den Finalkadenzen selbst praktisch die gleiche ist, und über die Intervallidentität kann kein Zweifel sein. Das Problem ist in diesem Zusammenhang der Ton *F* auf τοὺς in A 3b 2, wo wir ein *F♯* annehmen müssen, teils weil die Ähnlichkeit mit der Form in A 27b.2 (die Halbtonstufe *b-c*) dies erfordert, teils weil im melodischen Kontext aller Wahrscheinlichkeit nach *F♯* im voraus *F♯* sind, und zwar in F[1]·*a*, s. Kap. XII, § 1, Typ 1. Wir stellen also fest, dass die *dcd*- und *aGa*-Motive in Zusammenhängen mit den gleichen Intervallverhältnissen beheimatet sind.

Das Motiv darf nicht mit dem Initialmotiv *dcd*, s. Kap. XVI, § 3, oder dem Initialmotiv *(D)aGa* verwechselt werden, s. ebd., § 1; der ausschlaggebende Unterschied zwischen dem hier behandelten Motiv und den erwähnten Initialmotiven ist der, dass die Initialmotive eine betonte Silbe tragen.

Das Motiv ist im Psaltikon nur in den Alleluiarion- und Prokeimenontraditionen belegt.

§ 6: *Das Synagma.*

Das Synagma ist ein besonders aus dem Sticherarionstil bekanntes Motiv. Die psaltische Form zeigen die Beispiele 114-16,[2] die einfachste Form enthalten Beisp. 115 und 116, wo das Motiv als Initialmotiv dient, es besteht aus einem einleitenden Kratema oder einer Neume mit Diplèverlängerung, die von einer charakteristischen Bareiagruppe und einem Oligon mit Diplé gefolgt wird.

In den Alleluiarionmelodien hat das Motiv im grossen und ganzen zwei Funktionen. Entweder lehnt es sich als melismatische Ausschmückung sehr eng an eine vorangegangene Halbtonformel an, besonders H[a], oder es tritt als ein fast selbständiges Motiv auf, z.B. wie erwähnt als Initialmotiv, wo die erste der beiden Silben, die das Motiv trägt, betont sein kann. Sowohl in der ersten wie auch

[2] Das Synagma ist in dem Ison-Gedicht Koukouzeles' zu finden, s. Tardo, a.a.O., S. 179. In dieser Form begegnet es auch in der langen Alleluiariontradition, z.B. in Ashb 64 auf fol. 200v. Zeile 2 von unten (A 2b 1) und fol. 205r, Zeile 5 von unten (A 11a 1), an beiden Stellen entspricht es in der *kurzen* Tradition dem in Beisp. 114-16 wiedergegebenen Motiv; ich habe mich daher dafür entschieden, diese Form Synagma zu nennen, obgleich ich am Schluss dieser Arbeit die Einsicht gewann, dass man sie besser als *Epégerma* hätte bezeichnen sollen, s. Koukouzeles' Ison-Gedicht, Tardo, a.a.O., S. 187, dessen Form genau derjenigen in Beisp. 114 entspricht.

Beisp. 114:
A 4a· 2
Γ γ III,
fol. 74r
Protos

$F\sharp G$ — H[a]. *bc* — S *G* → F/H[a] *bc* + F[1]· *a*

καὶ ἐ——ποί——η-σε-ν λύτρωσιν

Beisp. 115
A 41a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 31v
Plagios Protos

S *F* — H[a]· *ab♭* — A[d]· *C*

Εἶ-πε-ν ὁ κύ——ρι-ο——ς

Beisp. 116·
A 28b 4
Vat. gr. 345,
fol. 27v
Tetartos

S: *c* — H[a]. *ef* → F[a]· *d*

ἐν ἐ-ξ αὐ——τῶ——[ω]——ν

in der zweiten Funktion ist das Motiv sehr eng mit einer H[a]-Formel verknüpft, in Beisp. 114 ist diese Verbindung so eng, dass die H[a]-Formel und das Synagmamotiv einen gemeinsamen Ton *a* haben, der nach den üblichen Regeln zur Formel oder zum Motiv Nr. 2 der Kombination gezählt wird.

In tonaler Hinsicht zeichnet sich das Motiv dadurch aus, dass es sich meist im Umkreis einer Halbtonstufe befindet, so wie es aus Beisp. 114-16 hervorgeht; in Beisp. 115 und 116 ist es *E-F* bzw. *b-c*, in Beisp. 114 *F♯G*. Die Alteration des *F* in dem erwähnten Fall ergibt sich aus dem melodischen Kontext, und zwar aus F[1].*a* in der folgenden Finalkadenz, s. Kap. XII, § 1, Typ 1.[1]

Die Intervallverhältnisse im Synagmamotiv scheinen also stabil zu sein - mit *einer* wichtigen Ausnahme: Die *Neumation* des Synagmas wird als eine ausschmückende Abrundung des Schlusstons der Anastamaformel in der Finalkadenz im Protos (Typ 2), im Plagios Protos und Plagios Deuteros, s. Kap. XII, § 1, 4-5 verwandt. Hier scheint das Synagma entschieden auf einer Ganztonstufe zu liegen, aber das gilt in den Alleluiarionmelodien nur von diesem besonderen Zusammenhang, der sich stark von den als normal zu bezeichnenden Fällen unterscheidet.

Im Rest des Psaltikons ist es nicht möglich, die Funktion des Synagmas so scharf wie in den Alleluiarionmelodien abzustechen. Am interessantesten ist die Verwendung von Synagma in den Kontakionmelodien, insbesondere an Stellen, wo wir das Synagma auf *G* finden, d. h. als eine etwaige Bestätigung des *F♯*, wenn wir es wagen, die alleluiarischen Regeln für das Synagma bis auf die Kontakionmelodien auszudehnen.[4]

In der Gesamtanalyse wird Synagma S abgekürzt, und S·*G* bezeichnet das auf *G* endende Synagma usw.

[1] Beisp. 114 ist ausnahmsweise der Hs. Γ γ. III entnommen. Die Version in unserer Standardquelle, Vat. gr. 345, ist hier ein Zeugnis dafür, dass auf dem Synagma ein onales Gleiten stattfinden kann. Bis einschliesslich H[a] *bc* enthält Vat. gr. 345 dieselbe Melodie, aber die Hs. setzt das Synagma und somit den Rest der Zeile eine Stufe tiefer als Γ γ. III, so dass wir in Vat. gr. 345

S *F* F/H[a] *ab♭* + F[1] *G*

erhalten.

[2] Im Osterkontakion (K 35 O), wo wir mehreren „falschen" Signaturen begegnen (s. z. B. Beisp. 27), die auf eine Alteration des *F* deuten, sind weitere Belege von S *G* enthalten auf δύναντα (Ashb. 64, fol. 130v, Zeile 3 von unten), auf τοῖς δρώμασιν (ebd., fol. 131r, Zeile 4 von unten), auf κείμενον (ebd., fol. 131v, Zeile 6) oder in K 41 O auf ὄντα (Ashb. 64, fol. 146v, Zeile 5 von unten, wo wir vor dem Motiv ℵ/A = *a*, in Γ γ. III dagegen ℵ/A = *a* finden).

[3] S. Carsten Høeg in der Introduktion zur Faksimileausgabe von Ashb. 64, S. 25.

[4] In Patmos 221 schon gar nicht: in A 22a 3 und A 22b 2 steht unmittelbar nach AK *F*, also mitten in der Kadenz eine Barysintonation auf *F*, also eine deutliche Bestätigung der Halbtonstufe *E-F*, eine Beobachtung, die mit den Ergebnissen, zu denen wir in Kap. VII, § 1 kamen, im Widerstreit steht. Ich erblicke in diesen Erscheinungen in Patmos 221 eine stark theoretische Tendenz, die in allem ein Seitenstück zu derjenigen in Sinai 1218 darstellt, die die einzige Hs. ist, die in Verbindung mit der Anastamaformel auf *D* in den Sticherarionmelodien im Plagios Tetartos nur normale Signaturen enthält. Da Patmos 221 und Sinai .218 höchstwahrscheinlich demselben Schreiber zu verdanken sind, s. Kap. II, § 2, (a), darf man in diesen beiden Phänomenen vielleicht eine parallele Tendenz sehen, die anstrebt, die Medialsignaturen theoretisch korrekt zu machen.

§ 7: *Das Antikenomakylisma (AK)*

Antikenomakylisma nennt man das Motiv, das sich in vielen Fällen an das „Grosse Zeichen" desselben Namens knüpft.[3] Das Motiv wurde schon in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *E* als AK:*F* (Kap. VII, § 1 sowie Beisp. 10-12), in Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *G* als AK:*a* (Kap. VII, § 2 sowie Beisp. 13 und 16) und in Verbindung mit der H[1]-Formel wiederum als AK·*F* kommentiert.

In tonaler Hinsicht wird das Motiv von seinen Umgebungen gefärbt. Nimmt man in der langen Ouranismakadenz auf *E* eine Alteration des *F* an, so wie ich sie in Kap. VII, § 1 zu beweisen versuchte, besteht kaum Zweifel darüber, dass das Motiv als AK *F♯* enden sollte, und dasselbe gilt vermutlich auch von dem Motiv, wenn es mit der H[1]-Formel verbunden ist. Es geht hier um mittelbare Folgerungen, die an keinen Punkt von „falschen" Signaturen gefestigt werden.[2] In der Gesamtanalyse aller Melodien beschränken wir uns aus diesem Grund darauf, das Motiv als AK·*F*(♯) anzugeben.

Kapitel XVI Initialmotive

§ 1 *Protos*

(a) *(D)aGa*

Variante *CDaGa*.

Das Motiv ist in Beisp. 24 und 64 zu finden; der feste Bestandteil ist die Xeronklasmagruppe auf *aGa*, auf der die betonte Silbe ruht, unbetonte Silben können auf dem einleitenden *D* sowie auf *a* nach der Xeronklasmagruppe angebracht werden. Das einleitende *D* lässt sich also entbehren und ist in der Analyse daher stets eingeklammert. Das Motiv kann introduzierend sein, so wie es in den eben angeführten Beispielen der Fall ist. Zuweilen nimmt es jedoch einen selbständigen Charakter an, z.B. in A 7a 1 auf Ὕψωσα, wo das Motiv auf den Tönen *aGa a a* sich als selbständige melodische Einheit von seiner Umgebung abhebt.

Wenn das Motiv auf *D* oder *a* beginnt, dient die Signatur = *D* bzw. = *a* als Introduktion. Die Kombination mit einem vorangegangenem *DFDE*-Motiv (s. unten, (d)) ergibt die Variantform *CDaGa*, s. Beisp. 118.

Das Motiv erinnert stark an das Initialmotiv *dcd* im Tetartos (s. § 3, (b)), das sich doch vom *(D)aGa*-Motiv dadurch unterscheidet, dass es nie über ein vorhergehendes *G* verfügt, da die betonten Silben vor dem *dcd*-Motiv in der Regel vom *G-d*-Motiv getragen werden, s. § 3, (a).

(b) *(a)EF*

Variante *DaEF*

Transposition *(G)DE♭*

Dieses Motiv stellen wir in Beisp. 117 sowie in Beisp. 110 und Beisp. 112 (die Variantform) vor. Das feste Element ist die Bewegung *EF*, nur in einem Fall stossen wir auf eine etwas längere Ausführung, nämlich die genannte Variantform in A 8a:1. Da der Ton *a* von der vorhergehenden Signatur = *a* so stark hervorgehoben wird, wird das Motiv in der Analyse *(a)EF* genannt. Auf den Duo Kentemata auf *EF* finden wir stets eine unbetonte Silbe. Die transponierte Form *(G)DE♭* ist in einer Verbesserung von A 8b:3 in Vat. gr. 345 belegt, s. den Kommentar zur Gesamtanalyse; A 8b liegt bekanntlich eine Stufe zu tief, s. Kap. XI, § 3 sowie Beisp. 63.

Beisp. 117·
A 1b 2
Vat. gr. 345,
fol. 19r
Protos

(a)EF — H⁴ bc — A‴ E

Das Motiv hat eine rein introduzierende Aufgabe und wird meist von H⁴ *bc* gefolgt (s. u.a. Beisp. 117); die Halbtonstufe *E-F* wird sowohl von der der vorhergehenden Signatur entsprechenden Intonationsmelodie als auch von dem Initialmotiv selbst unterstrichen, und *E-F* und *b-c* befinden sich in der Kombination *(a)EF* H⁴ *bc* so im Quintabstand; nichtsdestoweniger konnten wir bei der Analyse der *aG*-Motive (s. Kap. XV, § 3) und der *aGa*-Motive (s. ebd., § 5) mit Beisp. 110 und 112 als Ausgangspunkt feststellen, dass wir gleich danach dem Initialmotiv *F♯G* begegnen, das die von der einleitenden Signatur und vom *(a)EF*-Motiv festgesetzten Intervallverhältnisse total ändert. Dasselbe scheint in der Form in Beisp. 117 des vorliegenden Kapitels der Fall zu sein; denn man kann die Anastamaformel nach H⁴ *bc* den Regeln analog, die wir in bezug auf die Kombination H³ + A‴ umrissen (s. Beisp. 71), als eine Mollform auf *E* mit darüberliegendem *F♯* auffassen. Dass im Rest von A 1b:2 die hohe Tonalität vorherrscht, zeigt die Finalkadenz (A‴: *E* + F¹.*a*), ein weiteres Zeugnis der Alteration des *F* im melodischen Kontext.

(c) *GbcGa*.

Variante· *DEFGbcGa*

Variante und Transposition: *F♯Gac♯dab*.

Dieses Motiv ist in seiner reinen Form in erster Linie im Plagios Tetartos belegt, s. z. B. in A 53a:3 auf καί (Ashb. 64, fol. 238v, Zeile 4 von unten, die lange und die kurze Tradition sind an diesem Punkt miteinander identisch). Im Protos wird das Motiv auf verschiedene Weisen verlängert, s. z.B. A 12a·2 (die erstgenannte Variantform), Beisp. 39 und 71; in den beiden letzten Fällen liegt das Motiv in Vat. gr. 345 eine Stufe höher als in den übrigen Hss., und es wird durch die Kombination mit einem vorangegangenem Initialmotiv verlängert, nämlich *F♯G* (s. unten, § 7), das hier nicht als besonderes Initialmotiv abgesondert wird. Die Verlagerung und die Alteration des *F* wird von „falschen" Signaturen im melodischen Kontext bestätigt.

Wie es aus den erwähnten Beispielen hervorgeht, unterstreicht das Motiv ein einzelnes Wort (καί, ἀπό) ausser in A 12a.2 - und das Motiv neigt zur selbständigen Formel.

Dem Motiv folgt stets das besonders aus dem Plagios Tetartos wohlbekannte Initialmotiv *EFG*, s. § 6 (b) - in den Belegen aus dem Protos nach *F♯Ga* transponiert.

(d) *DFDE*.

Variante und Transposition *Dacab*

Das Motiv ist in Beisp. 118 sowie in Beisp. 63 zu sehen, es ist im Protos und Plagios Protos belegt. Es dient ausnahmslos als Introduktion - meist zu einem folgenden, auf *C* beginnenden Initialmotiv, und es erzwingt so die Variantform *CDaGa*, s. o., (a), und in A 8b bedeutet das, dass dieser ganze Stichos eine Stufe zu tief gerät, s. insbesondere Beisp. 63. Das Motiv trägt nur *eine* unbetonte Silbe. Im Psaltikon ist es nur in den Alleluiarion- und den Prokeimenonmelodien belegt.

Beisp. 118
A 4a 1
Vat. gr. 345,
fol. 20r
Protos

DFDE — (D)aGa(v) — H⁴. bc

(e) *Dab♭aGab♭*

Siehe dieses Motiv in A 1a 1, s. Beisp. 1. Es wird nur dreimal benutzt (A 1a.1, A 2a.1 und A 3b 1), und es trägt 2-4 Silben, von welchen die letzte betont sein kann. Der Ton über *a* ist wahrscheinlich *b♭*, da die Formel in allen drei Fällen H³.*ab♭* introduziert. Das Motiv neigt zur selbständigen Formel. Es wird immer von = *D* introduziert und ist nur in den Alleluiarionmelodien belegt.

(f) *(D)acabGa*

Das Motiv wird in Beisp. 119 gezeigt. Es kommt ausserdem in A 10b·1 nur in A 12b:1 vor, wo wir eine *unbetonte* Silbe auf dem einleitenden *D* finden, während die *betonte* Silbe erst auf dem folgenden *a* eingeführt wird.

Beisp. 119.
A 10b. 1
Vat. gr. 345,
fol. 22r
Protos

(D)acabGa

(g) *DFD*

Dieses Motiv ist in Beisp. 103 zu finden; es ist nur in A 9b:1 und in A 12b 1 belegt. Das Verhältnis des Motivs zum Text ergibt sich aus dem angeführten Beispiel, es ist rein introduzierend, steht immer nach = *D* und tritt besonders häufig in den Prokeimenonmelodien - und sonst nicht im Psaltikon - auf.

(h) *D-G*.

Siehe dieses Motiv in Beisp. 31. Es ist auch im Plagios Protos belegt (A 39a.2, Beisp. 146, Sektion 3). Seine Aufgabe ist ausschliesslich das Introduzieren, und es trägt stets nur *eine* unbetonte Silbe. Es selbst wird von oder = *D* eingeführt und kommt im Psaltikon nur in den Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien vor.

(i) *D-a und C-G*.

Dieses Motiv zeige ich in Beisp. 40 bzw. Beisp. 59. Es geht in beiden Fällen um Versetzungen des Initialmotivs *G-d* aus dem Tetartos, s. § 3, (a), und bezüglich des Verhältnisses zwischen Text und Musik sei auf dies verwiesen. Der interessanteste Beleg ist Beisp. 40, wo wir *zwei* Initialsignaturen und begegnen; scheint anzuzeigen, dass die Melodie in der dieser Signatur entsprechenden Lage – d.h. auf *D* – beginnen soll, während demgegenüber offenbar angibt, dass im folgenden Motive vorhanden sind, die dem Tetartos angehören, d.h. eine Quarte höher liegen. Anders ausgedrückt: zeigt hier zusammen mit eine Quartversetzung abwärts von den im Tetartos beheimateten Formeln und Motiven an. Diese Annahme wird in erster Linie vom Initialmotiv bestärkt, dessen neumatische Form derjenigen entspricht, die wir eine Quarte höher finden, s. Beisp. 23, aber auch von der Tatsache, dass das ganze A 5b von der hohen, von den Halbtonstufen *F♯-G*/*b-c* bestimmten Tonalität dominiert ist und so überhaupt als eine Quartversetzung abwärts von den aus dem Tetartos bekannten Formeln, Motiven und Kadenzen anzusehen ist. In Beisp. 27 (aus dem Osterkontakion) sehen wir eine ähnliche Transposition.

In Beisp. 63 begegnet nach dem *DFDE*-Motiv das *C-G*-Motiv. Es selbst ist nicht problematisch, es zeigt sich aber im folgenden, dass die Melodie in A 8b nach *C-G* den Pentachord als das Seitenstück zum üblichen Pentachord im Protos *D-a* versteht oder „empfindet", so dass die ganze Melodie eine Stufe zu tief hinab kommt, s. u.a. Kap. XI, § 3.

(k) *Andere Motive*.

Das Synagma ist hier (A 2b:1) und (A 11a:1) wie im Tetartos und Plagios Protos als Initialmotiv belegt, s. Kap. XV, § 6.

Die Motive in A 9a 4 (auf ὅρος), A 9b 3 (auf σὺ ἐ(κρατιώσας)), A 11a:2 (auf ὅτι θαυ(μαστά)) sowie in A 8b.2 werden näher in Kap. XX, § 3 behandelt.

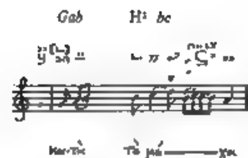
Initialmotive, die sich nicht einordnen lassen, sind u.a. in A 1a:2, A 4b:1 und A 11a:1 zu finden.

§ 2: *Deuteros*

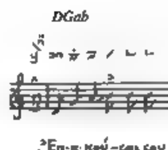
(a) *Gab*

Beisp. 120 enthält dieses Motiv, das in der Regel zwei unbetonte Silben, eine auf *G* und eine auf *ab*, hat, so wie es aus dem angeführten Beispiel ersichtlich ist. In A 16a:2 finden wir jedoch nur eine unbetonte Silbe auf den drei Tönen. In zwei Fällen haben wir nur *eine* betonte Silbe auf dem Motiv *Gab* (A 14a·1, s. Beisp. 66); die Aufgabe des Motivs besteht nur im Introduzieren meist einer folgenden H¹-Formel, so wie es sich aus Beisp.

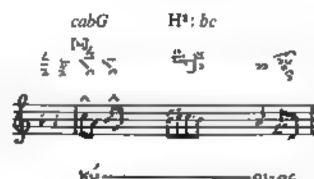
Beisp. 120
A 23a' 2
Vat. gr. 345,
fol. 25v
Deuteros
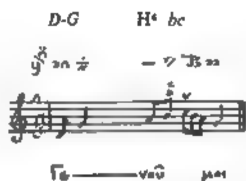


Beisp. 121·
A 16a 1
Vat. gr. 345,
fol. 23v
Deuteros



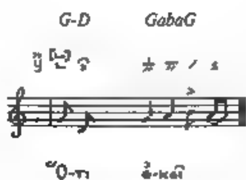
Beisp. 122
A 14b 3
Vat. gr. 345,
fol. 23r
Deuteros
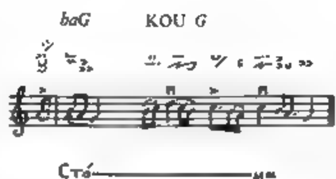


Beisp. 123:
A 15b. 1
Vat. gr. 345,
fol. 23r
Deuteros



Beisp. 124:
A 17b' 1
Vat. gr. 345,
fol. 24r
Deuteros



Beisp. 125
A 18b 1
Vat. gr. 345,
fol. 24r
Deuteros



120 ergibt. In der Kombination mit dem *Gab*-Motiv verliert die H^1-Formel das einleitende *bc*, s. Beisp. 86-88. Die vernünftigste Erklärung dieser Reduktion ist, dass das *Gab*-Motiv diese sonst übliche Einleitung der H^1-vertreibt. Das Motiv folgt der Signatur ỹ = *G* und ist ganz einfach ein Echo der der Signatur entsprechenden Intonationsmelodie.

(b) *DGab*

Siehe dieses Motiv in Beisp. 121. Es trägt eine betonte Silbe auf *ab*, und die betonten Silben verteilen sich wie im Beispiel gezeigt, das einleitende *DG* kann jedoch auch *eine* betonte Silbe haben, s. A 20a' 1 (indirekt aus Beisp. 66 zu ersehen). Das Motiv ist zuweilen ausschliesslich introduzierend, kann aber auch zur selbständigen Formel neigen; dies ist der Fall in Beisp. 121, wo das Motiv und dessen Text deutlich vom folgenden abgegrenzt wird. Das Motiv steht in der Regel nach der Signatur γ ν̈.

(c) *cabG*.

Dieses Motiv wird in Beisp. 122 vorgestellt. Es dient stets als Introduktion zu H^2·*bc* und trägt zusammen mit dieser Formel *eine* betonte Silbe. Das Motiv selbst wird in der Regel von der *Nana*intonation auf *c* eingeführt.

(d) *D-G*.

Siehe Beisp. 123; das Motiv tritt immer als Introduktion zu H^4:*bc* auf und zwar in der Ausführung, die wir im Beispiel sehen. Das Motiv folgt in der Regel nach der Signatur γ ν̈.

(e) *G-D*

Siehe Beisp. 124. Das Motiv trägt zwei Silben, von welchen die erste betont sein kann, es ist ausnahmslos introduzierend und vor ihm steht immer die angeführte Signatur.

(f) *baG*.

Siehe Beisp. 125. Das Motiv trägt die betonte Silbe zusammen mit der von ihm eingeführten Formel. Dem Motiv geht stets die Signatur ỹ voraus, deren Intonationsmelodie es entspricht.

(g) *GabaG*

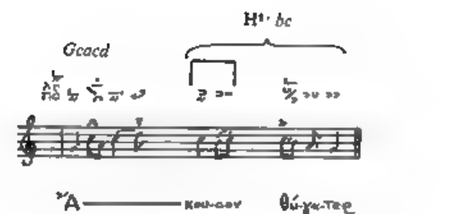
Siehe Beisp. 124. Die Verbindung des Motivs mit der Intonationsmelodie im Deuteros ist offenbar. Das Motiv ist nur in A 17b' 1 und in einer ausgedehnten Ausgabe in A 21a:1 belegt.

(h) *Gcacd*.

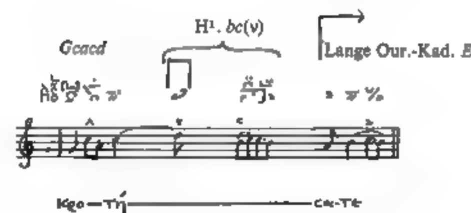
Variante und Transposition: *DFDFG-C*.

Siehe das Motiv in den Beisp. 126-29 sowie in Beisp. 15. Es ist im Deuteros und Plagios Tetartos, die angeführte versetzte Variantform nur im Plagios Protos belegt. Das feste Element des Motivs ist *Gcacd*, s. Beisp. 126. Die betonte Silbe ruht in allen Fällen u.a. oder ausschliesslich auf *cd*. Das Motiv kann *eine* betonte Silbe tragen (Beisp. 126 und 129) oder über eine oder zwei unbetonte Silben vor der betonten verfügen (Beisp. 127-28). Bezeichnend

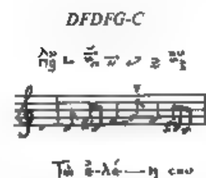
Beisp. 126:
A 53a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 37v
Plagios Tetartos
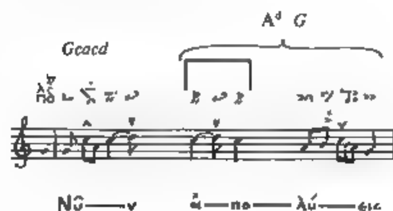


Beisp. 127:
A 14a 2
Vat. gr. 345,
fol. 22v
Deuteros



Beisp. 128:
A 40a. 1
Vat. gr. 345,
fol. 31r
Plagios Protos



Beisp. 129.
A 56a' 1
Vat. gr. 345,
fol. 39r
Plagios Tetartos



für das Motiv ist aber, dass ihm eine Abwärtsbewegung folgt, die meist die Gestalt einer im voraus bekannten Form annimmt, entweder H^2.*bc* (Beisp. 126), H^1.*bc* (Beisp. 127), A^4:*G* (Beisp. 129) oder KOU:*G* (Beisp. 15). Lediglich in der Variantform in Beisp. 128 ist die Abwärtsbewegung so wenig prägnant, dass sie sich nur schwer vom Motiv trennen lässt.

In den Fällen wo das Motiv von einer mit einer gewöhnlichen Formel identischen Abwärtsbewegung gefolgt wird, ist es sehr schwierig zu entscheiden, wo das Initialmotiv endet und wo die folgende Formel beginnt. In Beisp. 126 wäre es in bezug auf den Text wie auf die Musik am natürlichsten, zwischen Ἄκουσον und θύγατερ zu trennen, aber wenn die Integrität der H^2-Formel bewahrt werden soll, muss die Trennung zwischen Ἄ- und -κουσον θύγατερ geschehen. Des Rätsels Lösung wird sein, dass das Motiv auf -κουσον sowohl dem Initialmotiv als auch der H^2-Formel angehört, so dass sie sich auf diesem kleinen Stück überschneiden, der Schluss des Initialmotives ist gleichzeitig der Anfang der folgenden Formel. Der überschneidende Teil ist in Beisp. 126, 127 und 129 mit ⌐¬ gekennzeichnet. Nach den üblichen Regeln zählen wir ihn zum zweiten Element der Kombination. In Beisp. 127 gehört das überschneidende *d* sowohl zum Initialmotiv als auch zur folgenden H^1-Formel. Die Form ist hier ausserordentlich gedrängt, die H^1-Formel wird bis auf ihr Minimum verkürzt, und schon auf -σατε setzt die Phrase F ein, die der Form in Beisp. 12 entspricht. In Beisp. 128 ist das Motiv um eine Quinte abwärts versetzt und ein wenig geändert. Das ganze Motiv erweckt den Eindruck eines geschlossenen Ganzen, vgl. oben. In Beisp. 129 ist der sich überschnei-

dende Abschnitt auf ἀπο(λύεις) zu finden, der sowohl zum Initialmotiv als auch zur folgenden Anastamaformel gehört. In Beisp. 15 wird das *d* des Initialmotivs von der folgenden Formel KOU.*G* völlig verschlungen, in der *d* der normale oberste Ton dieser Formel ist, während es in den Beispielen 126-27 und 129 deutlich das Initialmotiv war, das von der folgenden Formel „stahl", ist das Entgegengesetzte der Fall in Beisp. 15

(i) *Andere Motive*

Folgende Motive lassen sich nicht wie die oben behandelten Formen einordnen: A 16b.1 (eine Variante von F·*a*(?), s. Kap. XII, § 2) und A 18b 2, s. ferner den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien.

§ 3. *Tetartos*

(a) *G-d*

Siehe Beisp. 23. Der Kern des Motivs ist der Quintschritt *G-d*, der stets die letzte unbetonte Silbe vor der betonten trägt, auf dem einleitenden *G* vor dem Quintschritt lässt sich eine Reihe unbetonter Silben anbringen. Das Motiv ist rein introduzierender Art und folgt in der Regel nach der Signatur = *G*. Im Protos begegnen nach *D-a* und *C-G* transponierte Formen, s. § 1 (i).

(b) *dcd*

Siehe das Motiv in Beisp. 23, 106 und 109. Auf dem Kern des Motivs *dcd* ist eine betonte Silbe angebracht, und auf einem folgenden *d* besteht die Möglichkeit für eine oder mehrere unbetonte Silben. Das Motiv neigt zuweilen zur selbständigen Formel, s. z. B. Beisp. 109, ist aber in den meisten Fällen introduzierend. Tritt das Motiv als erstes Initialmotiv einer Zeile auf, geht ihm meist = *d* voraus. Das Motiv ist deutlich mit dem Initialmotiv (*D*)*aGa* im Protos verwandt, s. o., § 1, (a).

(c) *dcfbcd*

Siehe Beisp. 130. Zusammen mit dem unter (d) besprochenen Initialmotiv gehört es zu den melismatischen Initialmotiven des Psaltikons. Es trägt meist nur *eine* unbetonte Silbe und ist eigentlich als eine selbständige Formel aufzufassen, obwohl der Schluss klar einen Übergang zum folgenden Motiv bildet. Vor ihm steht immer die Signatur = *d*

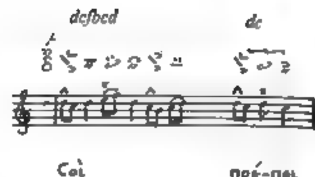
(d) *dGad*

Siehe Beisp. 41. Im angeführten Beispiel trägt der Kern des Motivs nur *eine* betonte Silbe. Unbetonte Silben nach der betonten können aber doch einen Platz auf dem *d* nach besagtem Kern finden, z. B. in A 25b 1 auf Κύριος. Das Motiv bildet ein abgeschlossenes Ganzes und ist so als eine selbständige Formel zu betrachten, obgleich die Gliederung des Textes in Beisp. 41 die introduzierende Wesensart des Motivs in einem grösseren Zusammenhang zeigt. Vor dem Motiv steht die Signatur = *d*
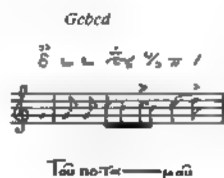
(e) *Gcbcd*

Siehe Beisp. 131. Die Verteilung der Silben ist stets die im Beispiel gezeigte. Es neigt zur selbständigen Formel,

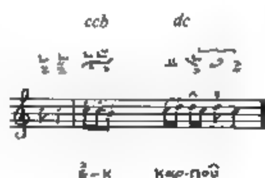
Beisp. 130: A 32a: 1 Vat. gr. 345, fol. 28v Tetartos



Beisp. 131. A 37a. 1 Γ γ III, fol. 84r Tetartos



Beisp. 132: A 31b: 3 Vat. gr. 345, fol. 28v Tetartos



wenn das Motiv auch - wie der Beleg zeigt - deutlich mit einer Überleitung zum folgenden ausgeht. Es wird meist von = *G* introduziert

(f) *ccb*

Siehe Beisp. 132. Das Motiv hat eine rein introduzierende Funktion und trägt nur *eine* unbetonte Silbe. Es führt meist ein *dc*-Motiv ein und folgt stets der *Nana*intonation auf *c*

(g) *Andere Motive*

Erwähnenswert erscheint nur, dass das intermodale Initialmotiv auf *bc* im Tetartos oft verwandt wird, s. unten, § 7. Ferner findet das Synagma in der Form S:*c* Anwendung, s. Kap. XV, § 6.

Folgende Formeln lassen sich nicht klassifizieren: A 28b 1, A 34a.4 und A 36b·1. Sie erfahren eine eingehendere Behandlung im Kommentar zur Gesamtanalyse.

§ 4. *Plagios Protos*

(a) (*D*)*FGEF*

Siehe Beisp. 81. Das Motiv kann zu *FGEF* reduziert werden, siehe das angeführte Beispiel. Auf *FG* wird *eine* Silbe - betont oder unbetont - gestellt und in einzelnen Fällen lassen sich unbetonte Silben auf dem *D* vor dem erwähnten Kern des Motivs anbringen. Das Motiv ist ausschliesslich introduzierender Art. Vor ihm steht die *Nana*intonation auf *F* oder = *D*. Es sind mehrere Variantformen belegt

(b) *CDEFG*.

Siehe das Motiv in A 39a·1 auf Ὁ κύ(ριος) und in A 39a·3 auf ἐνεδύ(σατο) (Beisp. 146, Sektion 1 und 5). Die betonte Silbe ist auf *EFG* und unbetonte Silben sind auf *C* und *D* oder auf *CD* zu finden. Das Motiv dient nur als Introduktion. Vor ihm begegnet meist entweder die Signatur oder lediglich = *D*.

(c) *DEFG*

Siehe Beisp. 133. In seiner einfachsten Form kann das Motiv sich aus den Tönen *DEFG* oder lediglich *EFG* (A 42c.2) zusammensetzen. Es trägt nur unbetonte Silben, und deren Verteilung ist aus Beisp. 133 ersichtlich. Das Motiv ist rein introduzierend und wird in der Regel von der Signatur = *D* eingeführt.

(d) *CFG*

Varianten *CFGF* und *DFGF*

Siehe Beisp. 134-36. Es erinnert etwas an die Neumation des *Gcacd*-Motiv, s. § 2, (h) und Beisp. 126-29 und es weist auch einige der gleichen Schwierigkeiten auf, da es auch hier schwer zu beurteilen sein kann, wie weit das Initialmotiv geht und wo die nächste Formel anfängt. In Beisp. 134 begegnen das Initialmotiv auf εἰς τόν, aber eine Anastamaformel auf αἰῶνα. In Beisp. 135 bildet das Initialmotiv eine melodische Einheit, fast eine selbständige Formel, während es in Beisp. 134 ausschliesslich eine introduzierende Funktion besass. Dasselbe gilt von der Variantform in Beisp. 136. Die Grundform des Motivs (Beisp. 134) ist häufig in Prokeimenon- und Kontakionmelodien im Barys belegt. Als introduzierendes Motiv trägt es zwei unbetonte Silben (Beisp. 134); in der Regel steht vor dem Motiv eine Baryssignatur. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht ist Beisp. 136.

(e) *Andere Motive*

Man bemerke, dass im Plagios Protos ferner folgende Initialmotive begegnen: S *F* (s. Kap. XV, § 6), das *DFDE*-Motiv (s. o., § 1, (d)), das *D-G*-Motiv (§ 1, (h)), das intermodale Initialmotiv *EF* (s. unten, § 7) sowie die Variante des *Gcacd*-Motivs auf *DFDFG-C* (Beisp. 128).

Folgende Initialmotive lassen sich nicht einordnen: A 41a·1, A 41c:1, A 42a.1, A 42b:1, A 43a·1. Sie werden näher in der Gesamtanalyse behandelt
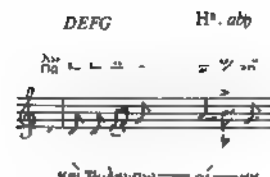
§ 5: *Plagios Deuteros*.

Einleitungsweise sei darauf aufmerksam gemacht, dass die Hinweise in diesem Paragraphen sich auf die Wiedergabe mit vollständiger Neumation und Transkription in der Gesamtanalyse aller Melodien beziehen. Ferner sei auf die eingehende Beschreibung und den Kommentar in Kap. XVII verwiesen.

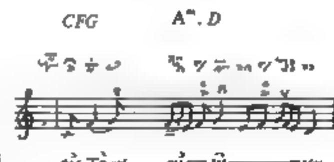
(a) *D-G*

Das Motiv ist in A 44a:1, A 45a:1 und A 46a:1 belegt. Bezüglich seiner Neumation unterscheidet es sich von dem verwandten *D-G*-Motiv im Deuteros, s. § 2, (d). Es dient ohne Ausnahme der Introduktion, trägt *eine* unbetonte Silbe und ihm folgt meist die betonte Silbe des
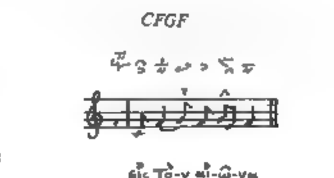
Beisp. 133 A 42b 2 Vat. gr. 345, fol. 32v Plagios Protos



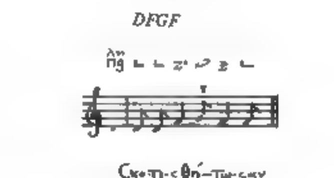
Beisp. 134: A 40a: 2 Vat. gr. 345, fol. 31r Plagios Protos



Beisp. 135: A 40b: 2 Vat. gr. 345, fol. 31r Plagios Protos



Beisp. 136. A 42c: 1 Vat. gr. 345, fol. 33r Plagios Protos



nächsten Motivs oder der nächsten Formel (ausser in A 46a.3). Vor sich hat das Motiv oder die entsprechende Intonationsmelodie (A 44a 1)

(b) *DGabGa*

Dies Motiv kommt in A 44b·7, A 46b.1, A 48b.1 und A 48c·1 vor. Unbetonte Silben finden wir auf dem einleitenden *D* sowie auf dem unmittelbar darauffolgenden *Ga*, während die betonte Silbe auf dem danach vorkommenden *GabGa* ruht. Eine Ausnahme bildet A 48c 1, wenn man nicht gerade das Wort als περιζῶσαι (Infinitiv) aufgefasst hat. Das Motiv ist im übrigen als eine selbständige Formel anzusehen, meist geht ihm die Signatur = *F* voraus.

(c) *DEFD*

Variante *EFGD*

Die Hauptform des Motivs begegnet in A 44b.1, A 44c.1 und A 47a:1 - in allen drei Fällen auf dem bestimmten Artikel am Anfang des Stichos. Die Variante ist in

A 44a:1 (als Einleitung zur *F-G*-Kadenz), A 44b.4, A 44b·5 und A 48b.2 belegt. Die Motive sind rein introduzierender Art und tragen nur eine unbetonte Silbe. Vor der Hauptform steht ꭓ = *F*, vor der Variante ꭓ = *E*. Die tonalen Probleme werden im Kommentar in Kap. XVII angeschnitten.

(d) *aGaGF*

Dies Motiv tritt in A 44b 8, A 44c 2 und A 48a:2 auf. Auf dem einleitenden *a* ruht die betonte, auf dem folgenden *GaGF* eine unbetonte Silbe. Das Motiv ist am besten als eine selbständige Formel zu bezeichnen. Die *Nenano*-intonation auf *a* leitet es ein. Varianten und ausgedehnte Formen sind möglicherweise vorhanden in A 44b.2 (auf πότε ἀποθανεῖται).

(e) *Andere Motive*

In A 45a.2, A 45b·1, A 46a·2 und A 47b:2 begegnet die gleiche Neumation, die vielleicht als *Gab*-Motiv zu interpretieren ist (s. o., § 2 (a)), die aber in allen Fällen (mit einer Ausnahme: A 45b.1 auf *EFG*) mit Fehlern belastet ist, s. Näheres in Kap. XVII.

Was die nicht-klassifizierten Initialmotive im Plagios Deuteros betrifft, sei ebenfalls auf Kap. XVII verwiesen.

§ 6: *Plagios Tetartos*

(a) *GFG*.

Siehe A 50b:1 (Beisp. 149, Sektion 1 (auf Προ-)). Das Motiv hat nur *eine* betonte Silbe und seine Aufgabe ist lediglich das Introduzieren. Im Plagios Tetartos führt es sehr oft H¹·*bc* ein, die in dieser Kombination in bezug auf die Einleitung nicht reduziert wird; denn die Formel beginnt mit dem Ison mit Diplé. In der mit dem Xeronklasma verbundenen Form erinnert das Motiv an die *(D)aGa*- (§ 1, (a)) und die *dcd*-Motive (§ 3, (b)). Das Motiv wird von ꭓ = *G* introduziert.

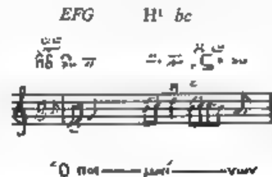
(b) *EFG*

Transposition *F♯Ga*.
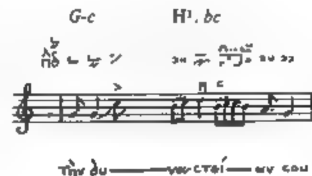
Siehe Beisp. 137. Das Motiv trägt, wie im angeführten Beleg gezeigt, stets zwei unbetonte Silben und ist ausschliesslich introduzierend. Es folgt meist nach der Signatur ꭓ = *a*.

Im Protos begegnet das Motiv in Verbindung mit dem *GbcGa*-Motiv (§ 1, (c)). *EFG*, das diesem Motiv folgt, kann wie erwähnt eine Stufe aufwärts nach *F♯Ga* versetzt werden. Die Verschiebung und die Alteration des *F* wird von „falschen" Signaturen im Kontext bezeugt, s. Beisp. 39 und 71.

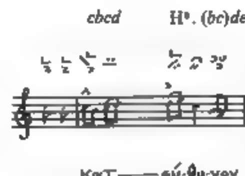
Beisp. 137.
A 52a. 1
Vat. gr 345,
fol. 37r
Plagios Tetartos



Beisp. 138:
A 52b. 2
Vat gr 345,
fol 37v
Plagios Tetartos



Beisp. 139·
A 55b 2
Vat. gr 345,
fol 38v-39r
Plagios Tetartos



(c) *G-c*.

Siehe Beisp. 138. Der Kern des Motivs ist der Quartschritt *G-c*, auf dem eine unbetonte Silbe ruht. Weitere unbetonte Silben lassen sich auf dem einleitenden *G* anbringen. Das Motiv ist rein introduzierender Art und hat vor sich die Signatur ꭓ = *G*. Es ist bezeichnend für das Motiv, dass es meist von *bc* auf Duo Kentemata gefolgt wird. In Beisp. 138 werden die genannten Töne zur folgenden H¹-Formel gerechnet. Die Bewegung *bc* kommt jedoch auch vor, wenn das Motiv z. B. KOU·*G* (A 49b·1) introduziert, es ist somit begründet anzunehmen, dass *bc* den festen Übergang vom Initialmotiv zum folgenden bilden und also *gemeinsame Töne* für das Initialmotiv und die folgende Formel sind; es ist dies eine Analogie zu den in Verbindung mit dem *Gcacd*-Motiv auftretenden Erscheinungen (§ 2, (h)).

(d) *bcbc*

Dieses Motiv wird u. a. in Beisp. 16 als die *Phrase O* vorgestellt, die in genau derselben Form als Initialmotiv auftritt, auf dem einleitenden *bcb* finden wir eine unbetonte und auf dem abschliessenden *c* eine betonte Silbe. Das Motiv ist rein introduzierend und wird von der *Nana*-intonation auf *c* eingeleitet.

(e) *cbcd*.

Siehe das Motiv in Beisp. 139. Es trägt, wie es aus dem Beispiel ersichtlich ist, *eine* unbetonte Silbe. Es ist ausschliesslich zum Introduzieren da, und vor ihm befindet sich die *Nana*intonation auf *c*.

(f) *Gcbc*

Das Motiv wurde in Verbindung mit der plagierenden Ouranismakadenz auf *G* im Plagios Tetartos, s. Beisp. 35, gezeigt. Es kann drei unbetonte Silben tragen, vgl. den angeführten Beleg. Eine weitere unbetonte Silbe lässt sich auf dem einleitenden *G* anbringen.

(g) *Andere Motive*

Im Plagios Tetartos begegnen uns ferner folgende Initialmotive: *GbcGa* (§ 1, (c)), das intermodale Initialmotiv *bc* (§ 7) samt *Gcacd* (§ 2, (h)). Ferner finden wir einen einzelnen Beleg eines *D-G*-Motivs in der Ausführung, wie sie im Deuteros gebräuchlich ist (§ 2, (d)). Alle Motive lassen sich klassifizieren.

§ 7: *Das intermodale Initialmotiv EF/F♯G/bc*.

Dieses Motiv zeichnet sich dadurch aus, dass es als Initialmotiv im herkömmlichen Sinne auftritt, d. h. als introduzierendes melodisches Motiv am Anfang einer Zeile, *und* als ein „Initialmotiv" *in* der Zeile, und zwar als das introduzierende erste Glied einer Kadenz oder als Introduktion zu einer Formel oder einem Motiv des Medialgliedes.

Wir begegneten dem Motiv schon oben in einer charakteristischen Ausführung und verbunden mit einem festen Neumenbild als *eigentlichem Initialmotiv*, s. Beisp. 92 (*EF*), Beisp. 96 (*F♯G*) und Beisp. 95 (*bc*). In allen angeführten Formen trägt das Motiv zwei unbetonte Silben, eine auf Duo Kentemata auf der Halbtonstufe und eine auf dem vorangegangenen *F*, *G* oder *c* mit Petasté-Betonung. Im übrigen können bei Wiederholung des einleitenden Tons mehrere unbetonte Silben begegnen (die Wiederholung hat keine Petasté). Das Motiv lässt sich auch zu Duo Kentemata reduzieren, s. Beisp. 38.

Tritt das Motiv *in* einer Zeile auf, kann es eine Form haben, die der eben genannten des eigentlichen Initialmotivs entspricht. In Beisp. 67 sehen wir die übliche (*bc*) und Beisp. 68 die reduzierte Form (*F♯G*). In beiden angeführten Beispielen bildet das Initialmotiv das erste introduzierende Glied der Finalkadenz im Tetartos und Protos. In der Analyse wird das Motiv nach seinem Kern in den verschiedenen Lagen *EF*, *F♯G* und *bc* benannt.

In einer Zeile ist es jedoch üblicher, eine etwas freiere Form des Motivs zu finden. Die Kentemata lassen sich in zwei Töne auflösen, wobei jeder über eine unbetonte Silbe verfügt, s. Beisp. 109-110 und 114. Die Petasté-Betonung vor der Halbtonstufe wird zugunsten eines schlichteren Übergangs aufgegeben, siehe beispielsweise Beisp. 111. Duo Kentemata können jedoch auch erhalten bleiben, aber die Halbtonstufe wird doch meist mit einem Terzsprung abwärts eingeführt, der von einem vorangegangenen Schluss auf *G*, *a* oder *d* ausgeht, s. Beisp. 111-13.

Das Motiv tritt in seinen verschiedenen Formen durch zwei Charakteristika hervor: (1) seine in bezug auf eine folgende H¹-Formel oder ein *dc*-, *aG*- oder *FG*-Motiv introduzierende Funktion am Zeilenanfang oder *in* der Zeile; (2) seine Verknüpfung mit der Halbtonstufe.

Die Verknüpfung mit der Halbtonstufe war ein wesentliches Ergebnis der vorangegangenen Analysen. Es geht hauptsächlich um die Feststellung der Alteration des *F* in *F♯G* - besonders im Protos. Diese Alteration ergeben die „falschen" Medialsignaturen- und -intonationen unmittelbar vor dem Motiv oder im melodischen Kontext.

Die Alteration des *F in* der Zeile geht aus den Analysen hervor, die vorgenommen wurden im Rahmen der Gegenüberstellung der Intervallverhältnisse in der Finalkadenz vom Typ 1 im Protos mit der Finalkadenz im Tetartos (s. Kap. XII, § 1) sowie auf Grund der Untersuchungen der Intervallverhältnisse in den melodischen Kontexten des *b-G*-, *aG*-, *bGa*- und *aGa*-Motivs, s. Kap. XV, § 2-5 und Beisp. 109-115 und 67-68.

Das Motiv kann ferner im *GbcGa*-Initialmotiv enthalten sein, und zwar als an die Spitze gestelltes Verlängerungsglied, besonders in seiner Versetzung um eine Stufe höher, s. o., § 1, (c).

In der Gesamtanalyse werden auch Motive vom Typ auf ἐν ἐκ- aus Beisp. 39 als *F♯G*-Motive angeführt, obgleich das Motiv sonst dem ersten um eine Quarte abwärts versetzten Teil der H¹-Formel entspricht.

Kapitel XVII Die Analyse des Plagios Deuteros

§ 1: *Einleitung*

Die Alleluiarionmelodien im Plagios Deuteros sind am wenigsten vom herkömmlichen Alleluiarionstil geprägt. Nur die Kadenzen und einzelne Formen und Motive in den Mittelabschnitten der Zeilen erinnern an den Stil der übrigen fünf Tonarten. Aus demselben Grund ist es nicht möglich, eine zusammenfassende Gesamtanalyse der Melodien im Plagios Deuteros zu geben, so wie es bei den Melodien der übrigen Tonarten versucht wurde. Daher werden die Melodien im Plagios Deuteros in den gesammelten Analysen aller Melodien mit vollständiger Neumation und Transkription wiedergegeben. Der Neumation und Transkription lag die Hs. Vat. gr. 345 zugrunde, und in den folgenden 5 Paragraphen werden wir A 44-A 48 mit dem Hinweis auf diese Handschrift untersuchen.

In der systematischen Analyse in Kap. VII-XVI konnten wir nachweisen, dass die Intervallidentität mit Bezug auf Kadenzen, Formeln und Motive - wenn eine solche für die Belege aus dem Plagios Deuteros gilt - auf eine Alteration des *F* in dieser Tonart deutet. Diese so wahrscheinlich gewordene Alteration wird in Vat. gr. 345 von einer Reihe „falscher" Signaturen bestätigt.

Die Zusammenstellung der Neumationen und Transkriptionen der Melodien im Plagios Deuteros geschah nach folgenden Prinzipien. Die *Verbesserungen* werden in eckigen Klammern *über* der Zeile mit der Neumation eingefügt. *Ergänzungen* fehlender Neumen und Textsilben werden in eckige Klammern *in* der Zeile mit der Neumation bzw. dem Text gesetzt. In drei Fällen (A 45a:3, A 46a.2 und A 47b:2) wurde die Transkription aufgegeben, s. im folgenden.

Über der Zeile mit der Neumation werden die Belege der Kadenzen, Formeln und Motive, die wir in Kap. VII-XVI behandelten, auf gewöhnliche Weise angegeben. Die Alteration des *F* wird in der Transkription angezeigt, wenn „falsche" Signaturen des melodischen Kontextes dies bezeugen, oder wenn sie sich aus Analogien folgern lässt. Eingeklammerte Versetzungszeichen bedeuten Alterationen, die aus rein musikalischen Gründen notwendig erscheinen. Es sei ferner auf die Behandlung jedes einzelnen Falles verwiesen.

§ 2: *A 44.*

A 44 ist das umfangsreichste Alleluiarion der ganzen Sammlung. Es besteht aus drei Stichoi mit insgesamt 15 Zeilen. Der erste Stichos, A 44a 1-3, stellt eine ausgezeichnete Einführung in die Probleme im Plagios Deuteros dar.

In *A 44a. 1* steht nach der ganz ausgeschriebenen Intonation das Initialmotiv *D-G* (Kap. XVI, § 5, (a)), daran knüpft sich die Formel auf (Μα)κάριος (eventuell eine Variante der Anastamaformel auf *E*), in der, ausser wenn wir ein *b♭* oder *F♯* annehmen, ein Tritonus vorliegt. Die letztere Lösung ist in diesem Zusammenhang zu bevorzugen, s. u. Die Kadenz auf ὁ συνίων selbst ist eine Variante der *F-G*-Kadenz, eine Variante deshalb, weil ihr die übliche H³-Formel in ihrem ersten Teil fehlt, s. Kap. XI, § 1; unten in A 47b:1 sehen wir eine regelrechte Form. In A 44a:2 nach der *F-G*-Kadenz begegnet ꝗ/ = *a*, entsprechend der Intonationsmelodie in der Lage *aGF♯ED-a*, also ein Zeugnis der Alteration des *F* in A 44a:2 und zweifelsohne auch in A 44a:1. In Kap. XI, § 1 machten wir gerade aufmerksam auf gewisse Belege der *F-G*-Kadenz im Barys in den Kontakionmelodien und auf einen Beleg desselben Typs als *b-c*-Kadenz im Tetartos, die als Zeugnis der Halbtonstufe unter der Finalis in Kadenzen dieses Typs gewertet werden können. Die „falsche" Signatur in A 44a 2 könnte auf etwas Ähnliches in der Kadenz in A 44a.1 deuten. In der Kadenz in A 44a.1 auf ὁ finden wir das *EFGD*-Initialmotiv (Kap. XVI, § 5, (c)), das meist nach ꝭ = *E* folgt (vgl. A 44b.4, wo es am Zeilenanfang steht); vorausgesetzt, dass die ꝭ entsprechende Intonationsmelodie die Halbtonstufe *E-F* bestätigt, gilt das offenbar auch im Motiv in A 44a 1. Am Schluss der Kadenz scheinen so auf Grund der folgenden „falschen" Signatur *F♯* vorzuliegen, was aus rein musikalischen Gründen auch von dem Mittelabschnitt der Zeile gelten muss, während das *EFGD*-Motiv am Anfang der Kadenz als eine Enklave mit *F♮* steht. Diese Lösung ist von einem musikalischen Gesichtspunkt aus nicht sehr überzeugend. Man wird eher gezwungen anzunehmen, dass die Tonart in totaler Auflösung begriffen ist, denn es mutet völlig unsinnig an, in einer solchen Enklave auf *F♮* zu stossen, wo der übrige musikalische Zusammenhang für *F♯* spricht.

In *A 44a:2* muss die Alteration des *F* im Einklang mit der bereits erwähnten „falschen" Signatur in der ganzen Zeile gelten. Das wird auf eine ausserordentlich markante Weise in der Kadenz bestätigt, deren Neumation genau derjenigen in A 39a:2 (Plagios Protos) entspricht, s. Beisp. 146, Sektion 4, wo die Kadenz auf *D* ausgeht, d. h. eine Stufe unter der Kadenz in A 44a:2. Auf Grund der neumatischen Übereinstimmung zwischen den beiden ziemlich langen Kadenzen wird eine Intervallidentität mehr als wahrscheinlich, und dass die Intervallverhältnisse des Plagios Protos in A 44a.2 massgebend sind, wird zum Überdruss von ꝗ/ = *a* in A 44a.2 und ꝭ = *E* in A 44a:3 bestätigt.

In *A 44a. 3* werden wir demzufolge auch in der Formel auf ἐν ἡμέρα *F♯* annehmen müssen. Diese Beobachtung ist ausserordentlich interessant, da diese Formel im Plagios Deuteros an mehreren Stellen belegt ist, wo es schwierig zu entscheiden ist, wann *F♮* von *F♯* abgelöst wird, nämlich in A 44b. 1 (ἐχθροί μου), A 44b:4 (καρδία) und A 48b 2 ((δι)ὰ τοῦτο), hier müssen wir analog dem Fall in A 44a:3 das Vorhandensein von *F♯* vermuten. Diese Alteration spielt natürlich auch in der Finalkadenz auf αὐτόν eine Rolle, vgl. die Argumentation in Kap. XII, § 5.[1]

A 44b:1 wird von dem *DEFD*-Initialmotiv eingeleitet, in dem, übereinstimmend mit den Intervallverhältnissen in der der Initialsignatur entsprechenden Intonationsmelodie, mit *F* gerechnet werden muss, aber schon die Melodie auf ἐχθροί μου muss *F♯* enthalten, vgl. oben in A 44a:3. Die Alteration des *F* ist im folgenden, wo in Patmos 221 nach der Anastamaformel auf εἶπαν und vor der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* die *Nana*-intonation auf *G* steht, zwar besser fundiert; zuweilen begegnet die *Nana*intonation auf *G* in Vat. gr. 345 in fast demselben melodischen Kontext, s. A 48a 2, aber da Medialsignaturen und -intonationen in Vat. gr. 345 *in* Zeilen verhältnismässig selten sind, müssen wir uns immer wieder auf Patmos 221 und Paris 397 beziehen, wo diese Praxis üblich ist. Die *Nana*intonation auf *G* in A 44b 1 ist als zentrale Medialintonation zu betrachten, die in der vorhergehenden Anastamaformel (die so zur Durform wird) wie in der folgenden Kadenz, s. Kap. VIII, § 1, von *F♯* zeugt.

In *A 44b:2* wird die Alteration des *F* vorübergehend annulliert, da die *Nenano*intonation auf *a* als Bestätigung des *F* in der folgenden Variante des *aGaGF*-Initialmotivs (Kap. XVI, § 5, (d)) anzusehen ist. Die *Nana*intonation auf *G* zeugt jedoch von einem *F♯* in der Formel auf καὶ ἀπολεῖται jedenfalls am Schluss der Formel, die in der Neumation an eine bestimmte Ausführung einer Tetartosintonationsmelodie erinnert, s. Beisp. 79a; diese kann wiederum als eine Variante der Anastamaformel ausgelegt werden. Die *Nana*intonation auf *G* bezeugt ferner die Alteration des *F* in der Kadenz, der intermodalen Mollkadenz auf *E*, wo *F♯* im voraus aus musikalischen Gründen als notwendig empfunden wird, s. Kap. X, § 2 sowie oben in A 44a:3. Auf (ὄνο)μα ist eine Verbesserung wie die angeführte erforderlich; sie wurde auf Grund der Version der übrigen Hss. vorgenommen.

In *A 44b 3* verlässt man offenbar die Intervallverhältnisse mit *F♯* von der Signatur ꝭ = *E* an, deren Intonationsmelodie als Zeugnis des *F* anzusehen ist - scheinbar, weil das *ED*-Motiv zuweilen in einem melodischen Kontext mit *F♯* heimisch zu sein scheint, am deutlichsten in A 44b:10, wo das *ED*-Motiv (καὶ γάρ) von der „falschen" Signatur ꝭ = *E* introduziert wird, siehe ferner Kap. XV, § 3, wo alle Belege durchgenommen und erörtert werden, sowie Kap. XX, § 3. Zwischen μάτην und der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* verfügt Paris 397 und Patmos 221 über eine *Nana*intonation auf *G*, die auf μάτην und in der folgenden Kadenz ein *F♯* bestätigt. Die Intervallverhältnisse auf ἐπορεύετο τοῦ ἰδεῖν sind gleich schwieriger zu beurteilen. Es ist aber vielleicht berechtigt, auf (ἰ)δεῖν ein *F♯* zu vermuten. An zahlreichen Stellen im Plagios Deuteros begegnet H⁴.*bc* verbunden mit einer Abwärtsbewegung nach *F* oder *E*.

A 44b 2	τὸ ὄνομα	(Die Kadenz)	H⁴·*bc* ⟶ *E*
A 44b 3·	τοῦ ἰδεῖν		H⁴·*bc*(v) → *E*
A 44b 10	ὁ ἄνθρωπος		H⁴ *bc* ⟶ *F*
A 46a 3	ἐντολαῖς αὐτοῦ		H⁴ *bc* ⟶ *E*
A 48a 3	κάλαμος		H⁴.*bc* ⟶ *E*
A 48c·3	καὶ ἔντεινε		H⁴ *bc* ⟶ *F*

wobei zu beachten ist, dass die Belege in A 44b 10 und A 46a.3 mehr oder weniger auf Verbesserungen beruhen. In A 44b 2, A 44b 10 und A 48c 3 wird die Alteration des *F* von „falschen" Signaturen des melodischen Kontextes bestätigt, und analog dazu vermute ich auch in den restlichen Fällen ein *F♯*. Die Behauptung der Alteration wird in den übrigen Fällen davon unterbaut, dass sich in den melodischen Umgebungen Formeln in einer Lage befinden, die auf *F♯* deuten.[2] Im Fall A 44b:3 dürfte also ein *F♯* sein.

In *A 44b. 4* finden wir das *F* im *EFGD*-Motiv, aber eventuell *F♯* in der Formel auf καρδία, vgl. oben in Verbindung mit A 44a:3. Auf αὐτοῦ συνήγαγεν begegnet H⁶ (*F♯G*)*ab*, wo die Alteration des *F* in Paris 397 und Patmos 221 von der folgenden *Nana*intonation zwischen der H⁶-Formel und der Kadenz angezeigt wird. Diese Kadenz ist übrigens ein wunderliches Amphibium, vom intermodale Ouranismakadenz auf *E* ausschliesslich des abschliessenden DG-Ausgangs und hinten intermodale Mollkadenz; als Ganzes muss die Kadenz als eine Variante der letztgenannten Kadenz angesehen werden.[3]

In *A 44b 5* findet man das *F* im *EFGD*-Motiv und auf (ἐξεπο)ρεύετο ἔξω die Kombination H³.*bc* + A⁴.*D*, vgl. Kap. XIII, § 3. Die Alteration des *F* in der Anastamaformel wird in Patmos 221 von der *Nana*intonation auf *G* bestätigt. In der folgenden Kadenz ist natürlich auch *F♯* enthalten.

In *A 44b 6* ist es vernünftig auf ἐπὶ τὸ αὐτό mit *F* zu rechnen. Auf καὶ ἐμοῦ ἐψιθύριζον πάντες begegnet eine sticherarische Ausgabe der Anastamaformel, wo die Alteration des *F* hier und in der folgenden Kadenz in Patmos 221 und Paris 397 von der *Nana*intonation auf *G* nach der Formel und vor der Kadenz angezeigt wird.

[1] Von den falschen Signaturen in A 44a kommt ꝗ/ = *a* nur in Vat. gr. 345, ꝭ = *E* wahrscheinlich auch in Patmos 221 und Paris 397 vor.

[2] Die angeführten Fälle können in der Neumation an die eine Stufe tiefer liegende H⁴ (*F♯G*)*ab* erinnern, und oft schwanken die Hss. in ihrer Auslegung dieser Neumation.

Die Verbindung der H⁴-Formel mit der Abwärtsbewegung nach *F* (oder vielmehr nach *F♯*) und *E* gleicht einer „entmelismatisierten" Ausgabe der Kombinationen H³ *bc* + AK *F*(♯), z. B. A 15a 3 und H³ *bc* + A⁼ *E*, z. B. A 45b 3.

[3] Die Verbesserung auf (ἀ)νο(μίαν) ist völlig banal, s. beispielsweise die Form derselben Kadenz in A 44b 3.

In *A 44b·7* stehen wir nach dem *DGabGa*-Initialmotiv (Kap. XVI, § 5, (b)) einer regelrechten Version der *F-G*-Kadenz gegenüber (Kap. XI, § 1).

In *A 44b 8* folgt nach dem *aGaGF*-Initialmotiv eine Variante von H[a]·(*F♯G*)*ab* Hier ist es sehr schwierig zu entscheiden, ob auf πα(ράνομον) ein *F♯* vorhanden ist, denn das scheint mit sich zu führen, dass der Schlusston des *aGaGF*-Motivs auch *F♯* gewesen sein muss, in diesem Fall rücken wir den Initialmotiven in unserer tonalen Analyse so dicht zu Leibe, dass die Intervallverhältnisse z. B. in der *Nenano*intonation angefochten scheinen Wir müssen uns so wiederum fragen, ob der Plagios Deuteros sich als Tonart nicht etwa in Auflösung befindet? In der Halbtonformelkadenz auf κατ' ἐμοῦ ist mit einem *F♯* zu rechnen, obwohl es unmöglich ist, die Alteration des *F* auf Grund einer „falschen" Signatur im melodischen Kontext nachzuweisen, s. Kap. X, § 3 (siehe jedoch die Gestaltung der Kadenz in A 41c:1 (Plagios Protos), s. Beisp. 44). Wenn die Alteration des *F* in der H[a]-Formel und in der Kadenz eine Rolle spielt, muss sie es auch auf κατέθεντο tun

In *A 44b 9* scheint das *ED*-Motiv auf μή trotz der einleitenden Medialsignatur in einem melodischen Zusammenhang mit *F♯* beheimatet, s. Kap. XV, § 3 und Kap. XX. In der Formel auf ὁ κοιμώμενος ist die Alteration des *F* erforderlich, um einen verdeckten Tritonus im Ausgang der Formel zu vermeiden. Ein sicheres *F♯* haben wir doch erst in der Anastamavariante auf οὐχὶ προσθήσει, vgl. ἀπολεῖται in A 44b·2; die Alteration des *F* in dieser Formel und der folgenden Kadenz wird bestätigt von der *Nana*intonation auf *G* vor der Kadenz in Patmos 221. In dieselbe Richtung zeigt [Signatur] = *E* im Übergang A 44b:9-10.

In *A 44b 10* deutet die eben genannte „falsche" Signatur darauf, dass das folgende *ED*-Motiv einem melodischen Kontext mit *F♯* angehört, das wird auch von H[a]·*bc* mit der Abwärtsbewegung zum *F*, oder wahrscheinlich vielmehr zum *F♯*, gelten, vgl. die Behandlung aller Fälle im Plagios Deuteros in Verbindung mit A 44b:3 oben Eine Verbesserung der Version in Vat gr. 345 ist nötig, da sie sonst eine Stufe zu tief enden würde - mit der Anastamaformel in der Finalkadenz auf *D* statt *E*. Man kann meines Erachtens an zwei Stellen verbessern: entweder auf τῆς von — in —, wobei wir auf ὁ ἄνθρωπος H[a]·(*F♯G*)*ab* erhalten (das scheint auf jeden Fall in Patmos 221 und Sinai 1280 beabsichtigt zu sein) - oder auf ἄν(θρωπος) von [illegible] in [illegible] (in Übereinstimmung mit Γ.γ.III und E.β.II). Persönlich gebe ich der letzten Änderung den Vorrang, da Vat gr 345 meistens die grösste Verwandschaft mit den letztgenannten Hss. zeigt.

In *A 44c 1* finden wir das *F* im *DEFD*-Initialmotiv, aber eventuell *F♯* in der Formel auf ἐσθίων, vielleicht eine Abwandlung der Formel auf ἐν ἡμέρα in A 44a:3. Darauf folgt eine Variante von H[a]·(*F♯G*)*ab* (ἄρτους μου) und eine regelrechte Form von H[a]·(*F♯G*)*ab* (ἐμεγάλυνεν), obwohl wir andererseits zugeben müssen, dass wir an keiner Stelle des melodischen Kontextes einer „falschen" Signatur zur Bestätigung der Alteration begegnen. Dafür lässt sich aber noch ein Zeichen zugunsten der Annahme eines *F♯* im Zusammenhang anführen, und zwar die *D-E*-Kadenz, sie ist als eine Variation der intermodalen Stufenkadenz zu betrachten, die in dieser Lage *F♯* gehabt haben wird, und sie entspricht in bezug auf die Neumation praktisch der *C-D*-Kadenz in A 40a:2 (auf ἄσωμεν), somit zeigt die Wahrscheinlichkeit, dass die beiden Formen miteinander intervallidentisch sind (wenn wir von den Intervallverhältnissen im Plagios Protos ausgehen), auch auf ein alteriertes *F*.

In *A 44c 2* kommt *F* sicher im *aGaGF*-Motiv sowie auf κύριε vor, wogegen die Anastamaformel der Finalkadenz wahrscheinlich *F♯* enthält; vielleicht ist dies auch der Fall in Anastamavariante (?) auf *E* auf ἐλέησόν με, die in melodischer Hinsicht eine deutliche Parallele zur Anastamaformel der Finalkadenz darstellt.[4]

§ 3. *A 45*

In *A 45a. 1* finden wir ein *F* auf dem Motiv auf (Μα)κάριοι nach dem *D-G*-Motiv. In der Kadenz selbst muss analog den anderen Belegen der Kadenz *F♯* enthalten sein.

In *A 45a 2* stossen wir in Verbindung mit dem Initialmotiv auf κατα-, mit den beiden vorangegangenen Medialsignaturen und den beiden entsprechenden konfirmierenden Neumen auf grosse Schwierigkeiten. Sehen wir ganz von Medialsignaturen und konfirmierenden Neumen ab und folgen den gewöhnlichen schwarzen Initialneumen erhalten wir *G* als Initialis, was zur Folge hat, dass die folgende H[a]-Formel eine Stufe zu hoch hinauf gerät und so die Lage *c-d* statt der erwarteten *b-c* bekommt, während die Anastamaformel der Finalkadenz in Vat. gr. 345 ohne Verbesserung ihre richtige Lage, d. h. mit der Finalis auf *E*, einnimmt Ehe wir in unserer Untersuchung fortfahren, sei auf Folgendes aufmerksam gemacht. (1) Zwischen A 45a. 1 und A 45a·2 scheint eine formelle Ähnlichkeit vorzuliegen; in A 45a. 1 endet H[a]·*bc* mit der markanten Bewegung *G-a* gefolgt von dem Quintsprung abwärts, und über eine ähnliche Form verfügt A 45a:2, wo H[a]:*bc* mit dem auffallenden *G-a* schliesst und von dem Quintschritt abwärts gefolgt wird - wohlgemerkt nur dann, wenn wir die Melodie von κατα- um eine Stufe vertiefen (2) Die Versionen in Γ γ III und E β. II weisen an dieser Stelle keine Medialsignaturen auf; sie gehen auf κατα- weiter mit [illegible] (*DFGa*) bzw [illegible] (*EFGa*). In der Finalkadenz finden wir auf αὐ(λαῖς) ferner [illegible] bzw. [illegible], d.h. die Melodie geht ohne Schwierigkeiten auf, und die Ähnlichkeit mit A 45a:1 bleibt erhalten.

Die oberste der Medialsignaturen in Vat gr. 345, [illegible], und die Neumation im folgenden Initialmotiv, die normalerweise auf *GGab* gelegen haben würde, entsprechen einander und ergeben an und für sich - isoliert betrachtet

[4] Die einzige Schwierigkeit ist die Bewegung *aEF* auf (ἐ)λέη(σόν με), die meist mit der Halbtonstufe *E-F* verbunden ist, z B. im Initialmotiv (*a*)*EF* im Protos, s. Kap. XVI. § 1 (b).

einen Sinn Völlig unverständlich in diesem Zusammenhang ist nach meinem Ermessen [Signatur] = *G*. Es wäre verlockend, in Übereinstimmung mit den Versionen in Γ. γ. III und E. β. II zu verbessern, wenn nicht in Vat. gr. 345 genau die gleichen Schwierigkeiten in A 46a 2 (auf ὁ) und A 47b:2 (auf καὶ κατα(φύγη)) begegneten. Diese Fälle - insgesamt drei - scheinen in Vat gr. 345 ein Muster zu bilden und bedürfen einer Erklärung. In allen drei Fällen herrscht anscheinend *eine* feste Tendenz, die Melodie gerät im folgenden eine Stufe zu hoch hinauf Schwierigkeiten derselben Art begegnen in Verbindung mit der Ouranismakadenz auf *b* im Tetartos, wo die Melodie mehrere Male nach der Kadenz *eine* Stufe *zu tief* hinab gelangt; in dieser Tonart konnten wir die Schwierigkeit jedoch mit Annahme einer Änderung der Intervallverhältnisse in der Ouranismakadenz auf *b* ausschalten, s. Kap. IX, § 2.

Ich räume gern ein, dass ich keine erschöpfende Erklärung für das in diesem Zusammenhang zur Debatte stehende Phänomen habe, und ich schlage aus eben diesem Grunde keine eigentliche Berichtigung vor Die einzige Verbesserung, die ich mir denken könnte, wäre folgende. A 45a. 1 endet mit der intermodalen Ouranismakadenz auf *E*, in welcher mit der Alteration des *F* gerechnet werden muss, d. h die Finalis *E* kann faktisch als ein „empfundenes" *D* dienen. Wenn dieses Empfinden im genannten Zusammenhang beim Übergang A 45a:1-2 eine Rolle gespielt hat, wird die Initialis in A 45a 2 als *F* aufgefasst worden sein, so dass man den Verlauf der Melodie wie folgt *empfunden* hat

[Signatur] = *a*	*F*	*F G a*	H[a]:*bc*
	κα	— τα ——————	σκηνώσουσιν

was jedoch notiert ist als

[Signatur] = *b*	*G*	*G a b*	H[a]·*c♯d*
	κα	— τα ——————	σκηνώσουσιν

in beiden Fällen mit dem Quintsprung zwischen den Halbtonstufen, und zwar *E-F*/*b-c* in der „empfundenen" und *F♯-G*/*c♯-d* in der notierten Lage Man bemerke, dass der „empfundene" Anfang möglicherweise dem Melodieanfang in Γ. γ. III und E. β. II entspricht.[5] Ich habe mich bei der Wiedergabe von A 45a·2 deshalb dafür entschieden, die Transkription des Initialmotivs auszulassen und mit der in der korrekten Lage angebrachten H[a]-Formel (d. h mit der Halbtonstufe *b-c*) zu beginnen sowie auf αὐ(λαῖς) im Einklang mit E. β. II zu verbessern, vgl. oben.

In *A 45b 1* finden wir nach dem Initialmotiv auf *EFG* eine H[a]-Formel auf der Halbtonstufe *b-c* und danach kommt zweimal dieselbe Motivkombination vor, *FG* + *aG*, oder vielmehr *F♯G* + *aG*, da es berechtigt ist anzunehmen, dass es sich um das *F♯G*-Motiv handelt, das den melodischen Kontexten mit *aG*-Motiven und H[a] *bc* angehört, s. Kap. XV, § 3, sowie z.B. Beisp. 68 und 110. Die Kadenz ist eine Variante der intermodalen Stufenkadenz auf *a*.

In *A 45b. 2* wird die Alteration des *F* noch deutlicher, da nach H[a] *bc* und dem *b-G*-Motiv eine regelrechte intermodale Durkadenz auf *G* begegnet, die der Form nach Beisp. 36 (Protos) genau analog ist Die Alteration des *F* wird von der folgenden Medialsignatur in A 45b:3 [Signatur] = *D* angezeigt, entsprechend der Intonationsmelodie in der Lage *aGF♯ED*, vgl Kap. X, § 1.

In *A 45b 3* spielt die Alteration des *F* eine Rolle im Initialmotiv auf καὶ τῶν ἐν sowie in der Finalkadenz auf θαλάσση, eine Bestätigung dafür, dass die Regel der Kombination H[a] + A[m] im Plagios Deuteros gültig ist, s. Kap. XIII, § 3.

§ 4 *A 46*

In *A 46a. 1* folgt nach dem *D-G*-Initialmotiv eine Variante der Durform auf *D* der Anastamaformel. Die Alteration des *F* in der Anastamaformel und in der folgenden intermodalen Ouranismakadenz auf *E* wird in Paris 397 und Patmos 221 von der *Nana*intonation auf *G* angezeigt.

In *A 46a 2* stehen wir fast demselben Problem wie in A 45a·2 gegenüber. Nach der Endung auf *E* in A 46a. 1 begegnen wir der Medialsignatur [Signatur] sowie einer Neumation, die dem *Gab*-Initialmotiv entspricht. Der Übergang wird jedoch dadurch kompliziert, dass man die Signatur [Signatur] nach den üblichen Regeln so verstehen sollte, als habe sie dieselbe Lage wie die vorangegangene Finalis. Ähnliche Schwierigkeiten begegnen in Paris 397 und Patmos 221 (dieselbe Medialsignatur bzw. -intonation mit Initialmotiv) sowie in Sinai 1280 (die gleiche Neumation ohne Medialsignatur oder -intonation). In Γ. γ. III und E. β. II findet man hier keine Medialsignatur, aber dafür als Initialmotiv [illegible] (*F Ga*) bzw. [illegible] (*Ga*), wobei die Melodie aufgeht. Es ist sicher berechtigt zu glauben, dass die Medialsignatur und bzw. oder die Initialneumen in Vat gr. 345, Paris 397, Patmos 221 und Sinai 1280 sich nicht auf die vorangegangenen Finalis beziehen, aber statt dessen von vorn anfangen, so wie es Beispiele der in tonaler Hinsicht schwierigen Zusammenhänge in Protosmelodien zeigen (siehe den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien), denn der Übergang A 46a. 1-2 kann in dieser Hinsicht als schwierig empfunden worden sein, setzen wir [Signatur] = *G*, gelangt die Melodie im folgenden eine Stufe zu hoch hinauf, aber diese Änderung wird dem byzantinischen Sänger kaum als Umwälzung vorgekommen sein Wenn man - so wie es in Verbindung mit A 45a 2 vorgeschlagen wurde - sich vorstellt, dass A 46a. 1 auf einem „empfundenen" *D* ausginge, ist es nicht abwegig, [Signatur] auf einem „empfundenem" *F* anzubringen und die Melodie auf „empfundenem" *F Ga* H[a].*bc*, entsprechend notiertem *G ab* H[a]:*c♯d*, fortzusetzen. Ich bevorzuge jedoch, die betreffende Stelle nicht zu transkribieren und verweise statt dessen auf die Version in Γ γ III und E β. II

In *A 46a 3* bereiten die Initialmotive auf ἐν ταῖς die grössten Schwierigkeiten, da die Hs. Vat gr. 345 in ihrer

[5] Die Medialsignatur [Signatur] und die folgende konfirmierende Neume könnten vielleicht als ein unvollendeter Versuch einer Verbesserung gewertet werden, die das Initialmotiv in [illegible] entsprechend einem „empfundenen" *DFGa* und notierten *EGab*, ändern sollte

jetzigen Form eine Stufe zu tief endet. Γ. γ. III und E. β. II zeigen beide (ohne Medialsignatur) den Anfang [Neumen], entsprechend *E FG G ab*, wodurch die Melodie aufgeht. Die Version in Patmos 221 ist auch mit Problemen verbunden, während Sinai 1280 fast dieselbe Form wie Vat. gr. 345, jedoch keine Medialsignatur aufweist. Die einzige Hs. mit Medialsignatur ausser Vat. gr. 345 ist Paris 397, die mit

D-a   *G ab*

ἦχ [Neumen] *F* [Neumen]

beginnt. Das ist die Form, die Vat. gr. 345 am nächsten kommt, und ich schlage sie daher als Verbesserung vor oder vielleicht vielmehr als Rekonstruktion der hier erwähnten Melodie. Das Interessante an der Form ist, dass das Motiv auf *D-a* in bezug auf die Neumation dem im Tetartos eine Quarte höher liegenden *G-d*-Motiv entspricht (s. Kap. XVI, § 3, (a)), das wir im Protos in einem melodischen Kontext mit *F*♯ gerade nach *D-a* versetzt finden, s. Kap. XVI, § 1, (i). Sehen wir von der Medialsignatur in Paris 397 ab, scheint das *D-a*-Motiv hier ebenfalls einem melodischen Kontext mit *F*♯ anzugehören, und zwar der vorhergehenden intermodalen Mollkadenz auf *E*, s. Kap. X, § 2 sowie dem Rest von A 46a. 3, s. u.; ich betone: *wenn* wir von der Medialsignatur absehen, die ja nach den allgemein geltenden Regeln von *F* zeugt. Aber es erhebt sich unleugbar die Frage, ob die Signatur nicht *falsch* ist in dem Sinne, dass sie nicht zu den erwarteten Intervallverhältnissen des melodischen Kontextes passt. Dieses und ähnliche Probleme werden in Kap. XX, § 3 aufgegriffen.

Auf ἐντολαῖς αὐτοῦ (H⁴. *bc* gefolgt von einer Abwärtsbewegung nach *E*) wird wahrscheinlich ein *F*♯ zu finden sein, s. o. in Verbindung mit A 44b:3 (§ 2). Diese Alteration spielt wahrscheinlich auch in der abschliessenden Anastamaformel eine Rolle.

In *A 46b 1* steht nach dem *DGabGa*-Initialmotiv (Kap. XVI, § 5, (b)) eine regelrechte *F-G*-Kadenz, die eingefügte Verbesserung (in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.) ist ziemlich banal, s. z.B. die Form in A 47b·1 und in Beisp. 52.

In *A 46b 2* finden wir die Finalkadenz auf εὐθείων, bestehend aus einer Anastamaformel, die ganz einer beliebten Form im Protos mit denselben Intervallverhältnissen entspricht, s. z. B. in A 2a·2 (Beisp. 36). Allem aus musikalischen Gründen scheint eine Alteration des *F* notwendig.

§ 5· *A 47*

In *A 47a·1* findet man nach den Initialmotiven auf Ὁ κατοι(κῶν) eine Variante der *F-G*-Kadenz.

In *A 47a. 2* besitzen wir kein bestimmtes Wissen über die einleitende Anastamaformel. Wir stellen vorsichtig die Theorie auf, dass sie wie die anderen Anastamaformeln auf *D* im Plagios Deuteros eine Durform ist. Die abschliessende *F-G*-Kadenz hat ungefähr die gleiche Form wie in A 47a. 1.

In *A 47a·3* ist die Form auf ἐν σκέπῃ eine erweiterte Ausgabe der Anastamaformel auf *E*, obwohl gerade der Schlusston in der vorliegenden Form, die jäh auf *F* abbricht, fehlt.[6] Über die Intervallverhältnisse ist nichts mit Sicherheit zu sagen, jedenfalls darf man aber die vorangegangene *Nenano*intonation als Zeugnis von *F* auslegen. Die Motive auf τοῦ θεοῦ könnten an die Kombination *EF+GF* im Plagios Protos und zuweilen im Protos erinnern s. Beisp. 111, aber diese Annahme wird im folgenden durch die Kombination mit der Finalkadenz erschwert, in der von vornherein mit einem *F*♯ zu rechnen ist, vielleicht schon auf τοῦ (οὐρανοῦ).

In *A 47b 1* finden wir wie in A 47a·1 nur die *Neumen* der Initialsignatur ohne das übliche ἦχ, das entweder stillschweigend vorausgesetzt oder direkt vergessen worden ist. Nach dem Initialmotiv auf Ἐρεῖ begegnet mit *EF* vor dem *aG*-Motiv eventuell ein Zeugnis von *F*♮. Die Zeile endet mit einer regelrechten *F-G*-Kadenz.

In *A 47b 2* stellt sich dasselbe Problem wie in A 45a·2 und A 46a. 2 ein. Im vorliegenden Fall wird es dadurch kompliziert, dass an einer späteren Stelle der Zeile wahrscheinlich ein Fehler vorliegt; nach καταφύγη fehlt ein μου im Text, das in allen anderen Hss. enthalten ist, und ebenso fehlt die μου entsprechende Neume, und zwar [Neume]. Beide - das fehlende Wort wie die fehlende Neume - sind in der Wiedergabe der Melodie in Vat. gr. 345 ergänzt worden. Sogar mit dieser Ergänzung gerät die Melodie *eine* Stufe zu hoch hinauf, so wie es auch in A 45a·2 und A 46a. 2 der Fall war. In Γ. γ. III und E. β. II finden wir auf καὶ κατα- die Neumation [Neumen], entsprechend *EEFGa*, wodurch die Melodie aufgeht. Die Erklärung der Schwierigkeit ist vielleicht dieselbe, die in Verbindung mit A 45a. 2 und A 46a. 2 versucht wurde, und es sei daher auf diese verwiesen. A 47b: 1 wird eventuell mit Intervallverhältnissen einer solchen Art geendet haben, dass man auf καί in A 47b: 2 dem Wahn unterlag, das *F* für ein *G* zu halten, so dass die Melodie mit „empfundenem" *FFF Ga* H². *bc* entsprechend notiertem *GGG ab* H¹. *c*♯*d* fortfährt. Setzt man voraus, dass die *F-G*-Kadenz in A 47b: 1 ein *F*♯ gehabt hat (s. Kap. X, § 1 sowie die Form oben in A 44a·1), so liegt die Annahme nahe, dass die Finalis *G* mit darunterliegendem *F*♯ möglicherweise als ein *F* empfunden wurde. Ich verzichte darauf, eine eigentliche Verbesserung vorzuschlagen, sondern verweise auf die Form in Γ. γ. III und E. β. II.

§ 6. *A 48.*

In *A 48a: 1* begegnen unbekannte Formen und Motive ausser der Kadenz, der intermodalen Ouranismakadenz auf *E*. Die Alteration des *F* in der Kadenz sowie in dem vorangegangenen λόγον wird in Paris 397 und Patmos 221 von einer dazwischenstehenden *Nana*intonation auf *G* bezeugt.

A 48a·2 hat nach dem *aGaGF*-Motiv ein Motiv auf ἐγώ, dessen Neumation wir u. a. eine Stufe tiefer auf *FGF*♮*aG* auf οὐρανοῖς in A 40b: 3 (Plagios Protos) und eine Terz höher auf *cdcfd* auf καὶ ἐρμῶν in A 58a: 4 (Plagios Tetartos) wiederfinden. Der genannte Fall scheint zu zeigen, dass das kleine Motiv in Zusammenhängen mit einer kleinen Terz unter dem Schlusston des Motivs beheimatet ist, was in A 48a·2 *F*♯ ergeben würde. Die Alteration des *F* wird in der folgenden Anastamaformel auf *E* und in der intermodalen Ouranismakadenz auf *E* ganz deutlich von der *Nana*intonation auf *G* bezeugt. Der letzte Teil des DG-Ausgangs der Kadenz ist ergänzt worden.

A 48a·3 erhält nach der Variante des *DGabGa*-Motivs H⁴ *bc* mit einer nachfolgenden Abwärtsbewegung zum *E*, in dem ein *F*♯ wahrscheinlich ist, siehe die Erläuterung zu A 44b·3 (oben, § 2). Auf γραμματέως sehen wir eine Variante von H⁴. (*F*♯*G*)*ab*, in dieser Formel wie in der folgenden intermodalen Mollkadenz auf *E* ist mit einem *F*♯ zu rechnen. Die Verbesserung in der Kadenz beruht auf E. β. II und auf der Melodienlinie in den meisten anderen Hss.

In *A 48a 4* begegnen wir auf ὡραῖος κάλλει unbekannten Motiven und Formeln. In der Anastamaformel (Finalkadenz) müssen wir ein *F*♯ annehmen.

A 48b 1 enthält nur bekannte Elemente. In der abschliessenden intermodalen Mollkadenz auf *E* wird ein *F*♯ sein, s. Kap. X, § 2. Diese Vermutung findet darin eine Stütze, dass die Einleitung der Kadenz auf ἐν χείλεσι(ν) identisch mit H⁴·(*F*♯*G*)*ab* ist (vgl. A 34a:2 (Tetartos), wo wir H⁴ (*ef*)*ga*' als Einleitung zur intermodalen Mollkadenz auf *d* sehen, s. Beisp. 101).

In *A 48b 2* begegnet (nach dem *EFGD*-Initialmotiv) eventuell ein *F*♯ in der Formel auf (δι)ὰ τοῦτο, vgl. A 44a. 3, s. o., § 2. Auf εὐλόγησέν σε befindet sich H⁴: (*F*♯*G*)*ab*, vgl. die Form in Beisp. 102. In sowohl dieser Formel als auch der Finalkadenz ist mit *F*♯ zu rechnen.

In *A 48c 1* kommen nur bekannte Formen vor, die keine Probleme enthalten.

In *A 48c·2* begegnet auf τῇ ὡραιό- ein unbekanntes Initialmotiv und auf -τητί σου eine Variante der Anastamaformel auf *D*, wo die Alteration des *F* in Paris 397 und Patmos 221 in der *Nana*intonation auf *G* nach der Formel und vor der Kadenz, in der wir auch ein *F*♯ vermuten dürfen, ihre Bestätigung findet.

In *A 48c 3* wird die Alteration des *F* in der vorangegangenen intermodalen Ouranismakadenz auf *E* in A 48c. 2 und in der folgenden H⁴: *bc*-Formel mit einer Abwärtsbewegung nach *F* von der *Nana*intonation auf *G* angezeigt. Wir müssen natürlich annehmen, dass die Finalkadenz auf καὶ κατευοδοῦ ein *F*♯ enthält. Interessant ist, dass die Finalkadenz in diesem Fall mit einem Kratemohyporrhoon auf *GFEF* vom gleichen Typ wie in der Finalkadenz im Plagios Protos *eine* Stufe tiefer verlängert wird, s. Beisp. 70, ein weiteres Zeugnis dafür, dass die Finalkadenz im Plagios Protos mit denen im Plagios Deuteros intervallidentisch sind, s. Kap. XII, § 5.

[6] Siehe die Form auf Ψυχή in K 31 P (Ashb. 64, fol. 112v).

Kapitel XVIII Die melodische Struktur

§ 1. *Die bisherige Forschung*

Das Studium der melodischen Struktur byzantinischer Musik konzentrierte sich bis vor kurzem auf die Sticherarion- und Hirmologionmelodien, und die *Centonisierung*, so wie Paolo Ferretti sie in seiner *Estetica Gregoriana* bezüglich des gregorianischen Gesangs definiert, war eines der am häufigsten angeführten Prinzipien.[1] Um überhaupt die Centonisierung als strukturelles Prinzip feststellen zu können, ist es eine notwendige Voraussetzung, sich darüber klar zu werden, was man unter einer Formel versteht, und nach welchen Regeln die einzelnen Formeln miteinander verknüpft werden. In bezug auf die Sticherarion- und Hirmologionmelodien gelang dies am besten Wellesz[2] und Velimirović.[3] Letztgenannter hebt mit Recht hervor, dass das Studium der melodischen Formel in byzantinischer Musik sich erst in seiner einleitenden Phase befindet.

Innerhalb byzantinischer Musik hat die Forschung fast ausnahmslos Protosmelodien zu ihrem Ausgangspunkt gemacht, und sogar auf diesem sehr begrenzten Gebiet fehlt eine wirklich erschöpfende Analyse der Formeln und der Änderungen, der die einzelne Formel in Verbindung mit der Textierung sowie in Kombination mit anderen Formeln und Motiven unterworfen ist. Es ist bezeichnend für die bisherige Forschung, dass man in der melodischen Analyse gewisse feste und bekannte Formeln isoliert, es aber unterlässt, sich mit der Analyse der melodischen Elemente zu befassen, die die bekannten Formeln aneinander ketten.[4] Um eine wirkliche Einsicht in die melodische Struktur der Sticherarion- und Hirmologionmelodien zu erhalten, ist es notwendig, die einzelne Formel auf Grund eines grossen Materials abzusondern, dann ihre Eigenschaften im allgemeinen, ihre Beziehung zum Text und zu den betonten oder unbetonten Silben festzustellen, die verschiedenen *Anläufe* zur Formel und die verschiedenen Arten ihres weiteren Verlaufes zu analysieren und das Muster oder die Reihe von Formeln und Motiven zu studieren, worin die untersuchte Formel enthalten ist, kurz, eine Untersuchung ähnlich der, die wir im vorhergehenden mit Bezug auf die Alleluiarionmelodien versuchten - ohne darüber hinaus einen Vergleich anstellen zu wollen, denn die Verhältnisse in den Sticherarion- und Hirmologionmelodien werden weitaus komplizierter sein als die in den Alleluiarionmelodien, welche in der byzantinischen Musik die Gattung sind, die am kräftigsten auf eine Centonisierung weist.

Ich betonte oben, dass es wichtig sei, das Muster oder die Reihenfolge von Formeln und Motiven zu verstehen, worin die einzelne Formel enthalten ist, und es lässt sich diskutieren, ob das feste Muster, d.h. *die melodische Phrase* nicht wichtiger für die Bestimmung und ein genauerer Ausdruck der melodischen Struktur der Sticherarion- und Hirmologionmelodien ist als die Centonisierung, das Aneinanderketten bekannter Formeln.[5] Die Untersuchungen über den Einfluss, den die Struktur des Textes auf die der Melodie ausübt - vor kurzem von Jørgen Raasted vorgelegt[6] - deuten darauf, dass die Melodien als von Phrasen zusammengesetzt aufzufassen sind, deren Umfang, Anfänge und Schlüsse unter Berücksichtigung der Struktur des Textes geformt wurden. Zu demselben Ergebnis kommt Velimirović in seinem oben erwähnten Buch eigentlich auch. Nachdem er in Kap. V auf vorzügliche Art und Weise das Wesen der Formel beleuchtet hat, geht er in Kap. VI dazu über, von "musical forms" zu sprechen, und er stellt sehr überzeugend fest, dass "the formula is *not* the determining factor in this particular aspect of musical analysis. The most pertinent factor in this case is and must be the melodic structure of a hymn as a whole",[7] und in seinen darauf folgenden Formanalysen arbeitet er mit Elementen, die er "melodies" nennt[8] und die ungefähr melodischen Phrasen entsprechen. Er versucht nicht, diese "melodies" mit mehreren *Formeln* zu identifizieren oder sie in solche aufzulösen. Anders ausgedrückt: Er versucht an keinem Punkt, die Centonisierung als strukturelles Prinzip zu demonstrieren.

Das Studium der melodischen Struktur der Sticherarion- und Hirmologionmelodien scheint so eine wirklich erschöpfende Analyse erforderlich zu machen.

In seinem *A Hymn for Thursday in Holy Week* (*Journal of the American Musicological Society*, Bd. XVI, Nr. 2 (1963), S. 127 ff.) wies Kenneth Levy kürzlich auf Grund der Koinonikonmelodie Τοῦ δείπνου σου die Centonisierung als strukturelles Prinzip des Asmatikonstils nach. Obgleich Levy mit den wenigen Belegen, die er bringt, nur darauf bedacht ist, eine vorläufige und unvollständige Analyse vorzulegen, sind seine Ergebnisse ausserordentlich bedeutungsvoll. Mit ihnen ist er imstande, auf überzeugende Art versuchsweise Identifikationen altslawischer Neumengruppen aus dem entsprechenden Repertoire des altslawischen Asmatikons, des Uspenskij-kontakarions, vorzunehmen, vgl. Kap. II, § 5. Über die Centonisierungstechnik in diesem Stil sagt Levy: "The centonate procedure is of decisive importance in the musical fabric of the Asmatikon. Nearly the entire melody of Example 1 (= Τοῦ δείπνου σου) can be reduced to independent units that reappear in various combinations throughout the collection. This density of centonate texture matches the most sophisticated Western uses of the procedure, but the melodic units in these Byzantine mosaic-chants tend to be smaller than in the West".[9] Nicht zuletzt diese Beobachtung wird - was die Alleluiarionmelodien anlangt - vollauf von den Ergebnissen der systematischen Analyse bestätigt.

Der Psaltikonstil ist ebenfalls erst vor kurzem in die Forschung einbezogen worden. In dieser Verbindung haben sich besonders Egon Wellesz und Constantin Floros über die melodische Struktur geäussert. Wellesz schreibt: "In fact, in composing Kontakia, the hymnwriters made use of the "formula"-technique exactly in the same way as the composers of Heirmoi and Stichera". Dass er sich hiermit auf die Centonisierungstechnik bezieht, zeigt sowohl der Inhalt der Äusserung als auch das Beispiel, auf das er verweist, nämlich die Einleitung von K 5.P, die Melodie zu den Einleitungsworten Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος ἐξέλαμψας, die sich übereinstimmend mit der Analyse in Beisp. 16 so beschreiben lassen:

T	R	AK:*a*	O	N	L
Τῆς παρθενίας	τὸ κά	-[α]-λλος	ἐξέ	-[ε]	-[ε]-λαμψας

Wellesz hat natürlich völlig recht, wenn er das angeführte Stück als aus vier "phrases" bestehend auffasst, und zwar (1) T, (2) R + AK:*a*, (3) O und (4) N + L. Die Stelle eignet sich vorzüglich dazu, die Centonisierung in den Kontakionmelodien zu beleuchten.[10]

Es sei jedoch daran erinnert, dass es die Kontakionmelodien im Plagios Deuteros und in geringerem Grade diejenigen im Deuteros und Plagios Tetartos sind, die sich auf diese Weise beschreiben lassen. In Verbindung mit der Untersuchung der langen Ouranismakadenzen auf *E* und *G* in Kap. VII, § 1-2 wurde festgestellt, dass u.a. die mit diesen Kadenzen versehenen Zeilen der Kontakionsammlung die stärksten Anzeichen der Centonisierung trugen und gleichzeitig die nächste Verwandtschaft mit dem Alleluiarionstil aufwiesen. Aber man kann nicht allein auf Grund dieser Formen behaupten, dass der Kontakionstil von der Centonisierungstechnik geprägt sei.

Constantin Floros vertritt einen anderen Standpunkt. Mit Recht behauptet er u.a., dass *Kontakion-Idiomela* keine eigentlich selbständigen Melodien sind, und er fährt fort: „Der Text vieler Idiomela wird den melodischen Phrasen und Formeln eines Modells angepasst - ein Prozess, der je nach den Erfordernissen des Textes zur Erweiterung, Kontraktion und Variierung jener an sich elastischen, eine mannigfache Ausführung erlaubenden Phrasen und Formeln führt. Doch soll man dabei keineswegs an eine mosaikartige Zusammenstellung von verschiedenen, für ein Modell charakteristischen Tonformeln denken. Der Grundriss des Modells wird in diesen Fällen beibehalten. Wir haben es hier mit einer hochentwickelten Paraphrasierungskunst zu tun, die der byzantinischen Kirchenmusik durch die Jahrhunderte hindurch bis zum heutigen Tage das charakteristische Gepräge verleiht". Mit „eine mosaikartige Zusammenstellung von verschiedenen, für ein Modell charakteristischen Tonformeln" wird Floros auf die Centonisierungstechnik anspielen, welche er als strukturelles Prinzip in den Kontakionmelodien mit anderen Worten verwirft.[11]

Um Floros' Ansicht zu veranschaulichen, sei hier eine seiner Analysen untersucht. Er stellt u.a. fest, dass von den Kontakionmelodien im Deuteros z.B. K 16, K 4, K 9 und K 41 „durch die gleichen melodischen Phrasen eröffnet" werden.[12] Diese Phrasen lassen sich mit dem Hinweis auf die Analyse in Beisp. 12 wie folgt beschreiben.

K 16:	U	G (v)		AK.*F*(♯)	D	A
K 4:	U¹		F	AK:*F*(♯)	C	A
K 9:	U¹	G (v)		AK:*F*(♯)	D	A
K 41.	U¹	H	F	AK.*F*(♯)	C	A
K 47:	U¹	U²	F	AK.*F*(♯)	D	A

Das einleitende Element, U, und die Varianten U¹ und U² sind dem Deuteros eigentümlich. Die oben angeführten Zeilen lassen sich näher in Ashb. 64 auf fol. 73r, bzw. fol. 158v, fol. 58r, fol. 134r und fol. 161v studieren.

Soll man die zitierten Zeilen in Übereinstimmung mit den für eine musikalische Analyse allgemein geltenden Regeln beurteilen, muss man zwar zugeben, dass es sich in den fünf Fällen im grossen ganzen um dieselbe umfangreiche Phrase handelt, aber strenggenommen

[1] Siehe u.a. Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, 1947 (M.M.B. Subsidia, vol. II), S. 88-89: "Each 'echos' consists of a number of groups of melodies, built up on the same formulae ... A principle of composition similar to that which I have pointed out here as existing in Byzantine melodies is formulated by P. Ferretti in his *Estetica Gregoriana* in the chapter on 'Melodie-Centoni'", vgl. Wellesz: Bericht beim 12. internationalen Kongress für byzantinische Studien in Ochrid 1961 (*Rapports VI. Melody Construction in Byzantine Chant*, Belgrade-Ochride 1961). Miloš M. Velimirović ist etwas vorsichtiger, vgl. sein Buch *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, 1960 (M.M.B. Subsidia, vol. IV, Pars Princ.), S. 6, Note 1: "The apparent similarity of the principle of "centonisation" in the Gregorian Chant (s. Ferretti, S. 109-124) with the structure of Byzantine Hymns requires further investigation."

[2] *Byzantine Music and Hymnography*², 1961, S. 325-29, sowie S. 417-427.

[3] A.a.O., S. 6.-67.

[4] Siehe z.B. *Nov. Tr.*, S. 164-65.

[5] An ein ähnliches Prinzip, das ganze Melodien umfasst, scheint Wellesz schon in *Die Hymnen des Sticherarium für September*, 1936 gedacht zu haben (M.M.B., Transcripta, vol. I), S. XXXI: „Die im Sticherarium gesammelten Melodien lassen sich auf eine begrenzte Zahl von Typen zurückführen, die nach bestimmten Gesetzen zusammengesetzt, erweitert und variiert wurden". Siehe auch Giovanni Marzi, *Melodia e nomos nella musica bizantina*, 1960 (*Studi pubblicati dall' Istituto di filologia classica*, VIII (Bologna)), S. 90: "Tutta la letteratura musicale bizantina sembra copiosamente informata da una serie di frasi-tipo le quali assumono or qua or là diverso aspetto, pur mantenendo, nel fondo, la stessa immagine melodica".

[6] *Some Observations on the Structure of the Stichera in Byzantine Rite* (in *Byzantion*, XVIII (1958), S. 529-41).

[7] A.a.O., S. 68.

[8] A.a.O., S. 70.

[9] A.a.O., S. 135.

[10] Siehe *The Akathistos Hymn*, 1957 (M.M.B., Transcripta, vol. IX), S. LVI und LXXXIII, vgl. Ashb. 64, fol. 51r.

[11] Siehe *Das Kontakion*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 34 (1960), Heft 1, S. 90.

[12] A.a.O., S. 93.

sind keine zwei der fünf Fälle ganz gleich. Am meisten ähneln sich K 16 und K 9, am wenigsten K 16 und K 41 Nun soll es FLOROS nicht zu Last gelegt werden, dass er in seinem kurzen Übersichtsartikel über die Kontaktiontradition behauptet, es handele sich um dieselben Phrasen, aber eine wirkliche Einsicht in die Technik, die beim Aufbau der fünf Zeilen angewandt wurde, ist meines Erachtens nur auf Grund der von mir in Beisp. 12 umrissenen Richtlinien zu erlangen

Die systematische Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive in Kap. VII-XVI und die Gesamtanalyse aller Melodien versucht, die Alleluiarionmelodien als centonisierte Melodien zu interpretieren; aber für die melodische Struktur der Alleluiarionmelodien ist es ferner wichtig, die Hauptzüge des melodischen Aufbaus des einzelnen Stichos, s. u., § 2 sowie in der einzelnen Zeile, s. u., § 3 zu untersuchen. Ferner gebe ich in § 4 eine mit dem Protos als Ausgangspunkt gewonnene Übersicht über die melodischen Einheiten, d.h. die Formeln und Motive und Kombinationen von Formeln und bzw. oder Motiven, die in den Initial- und Medialgliedern der einzelnen Zeilen sowie in den Finalkadenzen vorkommen. Darüber hinaus ist in § 5 eine Gesamtübersicht der melodischen Struktur der Alleluiarionmelodien und zwar in der Form einer Untersuchung über die Spannung zwischen Centonisierung und Melodietyp zu finden.

§ 2. *Der Stichos*

Die Hauptzüge der melodischen Struktur im Alleluiarionstil werden von der Einteilung des einzelnen Alleluiarions in 2-3 Stichoi und des einzelnen Stichos in 2-10 Zeilen bestimmt.

Diese Einteilungen sind sehr deutlich; die letzte Zeile jedes Stichos endet mit der Finalkadenz, die in ein festes, die jeweilige Tonart kennzeichnendes Melisma einmündet, s. Kap. XII. Die einzelnen Zeilen - ausser der letzten - eines Stichos schliessen mit den genauso charakteristischen Zeilenkadenzen, die alle den DG-Ausgang haben, s. Kap. IV, § 5 Die Zeilenteilung wird z. B. in Vat gr. 345 ausserdem von Medialsignaturen oder -intonationen unterstrichen, s. die Analyse aller Melodien Die Medialsignaturen und -intonationen scheinen so eine strukturelle Funktion zu besitzen.

Im weiteren Sinne sind die Zeilenkadenzen wichtig für die Struktur des einzelnen Stichos. In den Tonarten, wo der musikalische Stil am straffsten ist, treten die Zeilenkadenzen oft nach einem bestimmten Muster auf Am stärksten prägt sich dieses Muster im Deuteros aus, wo die *a-b*-Kadenz die erste Zeile des ersten Stichos (ausser in A 21a. l. s. Beisp. 66) und die Ouranismakadenz auf *b* (s. Kap. IX, § 1) die erste Zeile des zweiten Stichos (ausser A 18b: 1) beendet. Die lange Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) und die *F-G*-Kadenz (Kap. XI, § 1) rundet die zweite und dritte Zeile des ersten und des zweiten Stichos ab, im Deuteros sind mit anderen Worten Anläufe zu einem bestimmten Ersten-Stichos-Stil und Zweiten-Stichos-Stil zu verspüren

Dieselbe Tendenz - wenn auch nicht so ausgeprägt - begegnet in anderen von einem straffen musikalischen Stil gekennzeichneten Tonarten; im Plagios Tetartos bildet die lange Ouranismakadenz auf *G* (Kap. VII, § 2) den Schluss der ersten Zeile des ersten Stichos (ausser A 57a. l), und die intermodale Durkadenz auf *c* beendet in allen Fällen die erste Zeile des zweiten Stichos, wobei man jedoch bemerke, dass beide genannten Kadenzen im Plagios Tetartos auch in Zeilen *in* einem Stichos vorkommen

Im Tetartos steht die intermodale Mollkadenz auf *d* (Kap. X, § 2) oder die intermodale Ouranismakadenz auf *d* (Kap VIII, § 1) am Schluss der ersten Zeile aller Stichoi Im Protos wird die erste Zeile aller Stichoi meist von der intermodalen Stufenkadenz auf *a* (Kap XI, § 3) oder der intermodalen Mollkadenz auf *a* (Kap. X, § 2) beendet Es ist für sowohl den Protos als auch den Tetartos bezeichnend, dass die intermodale Durkadenz auf *G* bzw. *c* den Abschluss der zweiten oder dritten Zeile eines Stichos bildet (ausser A 8a. l und A 32c. l).

§ 3. *Die Zeile*

Eine Untersuchung über die Hauptcharakteristika des melodischen Gefüges in der *Zeile* geht naturgemäss von der Dreiteilung der Zeile in Initial-, Medial- und Kadenzgliedern aus, auf Grund derer die Gliederung der systematischen Analyse von Kadenzen, Formeln und Motiven (in Kap. VII-XVI) vorgenommen wurde.

Die Initialmotive und die Kadenzen treten allein durch ihre Stellung als Anfang und Schluss einer Zeile als spezielle Elemente hervor. Die einzigen Ausnahmen sind faktisch das intermodale Initialmotiv *bc F♯G EF*, das manchmal auch *in* der Zeile auftritt (s. Kap. XVI, § 7), sowie die Finalkadenz, in der Formeln und Motive ausser des abschliessenden Melismas mit denen identisch sein können, die wir sonst im Initial- und Medialglied finden

Ein Initialmotiv dient zuweilen bekanntlich als *Introduktion* zum Medialglied oder vielmehr zur ersten Formel oder zum ersten Motiv des Medialgliedes - oder zum Kadenzglied Ein Initialmotiv kann jedoch auch als ein *selbständigeres Element* mit den Eigenschaften einer Formel begegnen. Im letzten Fall besteht zwischen dem Initial- und Medialglied die *Möglichkeit* einer kleinen Unterbrechung von Text und Melodie, wie z B. in A 1a 1:

Dab♭aGab♭	H^3 *ab♭*	A^m: *D*
Οἱ οὐρανοὶ	διη——	—γοῦνται vgl Beisp. 1.

Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass diese Unterbrechung praktisch nie von einer Medialsignatur oder einem Interpunktionszeichen angegeben wird.

Ganz anders mit dem Übergang vom Medial- zum Kadenzglied Hier wird eine Pause der Melodie - zuweilen zusammenfallend mit einer Textpause - oft von entweder einer Medialsignatur oder einem Interpunktionszeichen angezeigt. Es ist charakteristisch, dass die Angabe dieser Unterbrechung in erster Linie in der ersten oder zweiten Zeile eines Stichos zu finden ist, am häufigsten dann, wenn die Zeile bei der Teilung in zwei wohlgegliederte Abschnitte zerfällt. Diese können einerseits aus dem Medialglied oder dem Medialglied zuzüglich eines vorangegangenen Initialgliedes und andererseits aus dem Kadenzglied bestehen, s. beispielsweise A 1a: 1, vgl Beisp. 1:

24 Töne	20 Töne
Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται	δόξαν θεοῦ

Dass die Teilung wohlgegliedert ist, verdeutlicht das eben angeführte Beispiel mit 24 Tönen auf dem ersten und 20 Tönen auf dem zweiten Glied [13]

Zeilen, die mit z. B. der melismatischen Ausführung der intermodalen Mollkadenz enden (s. Kap. X, § 2 und Beisp. 40), veranschaulichen, dass die Zweiteilung der Zeilen einseitig *melodisch* bedingt sein kann, s. z. B. A 36b·2 (Paris 397)

11 Töne		21 Töne
πᾶσαι αἱ γενεαὶ	[ ]	——[αι]

wo die Medialintonation den Textzusammenhang aus Rücksicht auf die melodische Teilung abbricht. Hier herrscht kein so feines Gleichgewicht wie in den früher angeführten Fällen, der melismatische Teil hat unbedingt das Übergewicht [14]

§ 4. *Melodische Einheiten*

In der einzelnen Zeile unterscheidet die Zeilenkadenz sich dadurch von den Formen im Initial- und Medialglied, dass sie eine melismatische Phrase, d. h ein melodisches Element von weit grösserem Umfang als eine Formel oder ein Motiv darstellt. Für das Verhältnis zum Text ist es bezeichnend, dass jede Silbe oder jedenfalls meist die betonte von viel mehr Tönen als im Initial- und Medialglied getragen werden

Sehen wir uns die beiden anderen Glieder der Zeile, das Initial- und das Medialglied, näher an, stellen wir fest, dass das melodische Gefüge sich als eine Folge kleiner Einheiten beschreiben lässt. Eine solche melodische Einheit kann aus einer einzelnen Formel oder einem einzelnen Motiv oder aus einer Kombination von Formeln und bzw. oder Motiven bestehen. In der systematischen Analyse in Kap. XIII-XVI befassten wir uns eingehend mit Formeln und Motiven als alleinstehende Elemente und als kombinierte Formen. Im folgenden werden wir mit den Protosmelodien als Ausgangspunkt die wichtigsten melodischen Einheiten des strukturellen Aufbaus des Initial- und Kadenzgliedes sowie der Finalkadenz behandeln, die teilweise wie Initial- und Kadenzglieder aufgebaut scheint.

(1) *Einheiten in der Form alleinstehender Formeln und Motive*

Im Protos begegnen unter den Initialmotiven melodische Einheiten in der Form alleinstehender Motive, s. beispielsweise *Dab♭aGab♭* (Kap. XVI, § 1, (e)) in A 1a:1 (Beisp. 1). Dies ist jedoch nicht der Fall in A 2a: 1 und A 3b. l, wo das Motiv als *introduzierendes* Initialmotiv mit einer folgenden Formel des Medialgliedes verknüpft ist. Zuweilen tritt auch ein isoliert stehendes Initialmotiv, z B *F♯GaC♯dab* (ebd., (c)) oder (*D*)*acabGa* (ebd., (f)), als melodische Einheit auf Von den Formeln des Medialgliedes kommen insbesondere die H^a- und etwas seltener die H^s-Formel als alleinstehende Einheiten vor Das Medialglied in A 4b. 2 sei als guter Beleg von alleinstehenden Formeln und Motiven im Protos angeführt.

(2) *Einheiten in der Form von Kombinationen von Initialmotiven mit folgenden Formeln oder Motiven.*

F♯G { + H^s.*bc* (Beisp. 96) / + *aG* (Beisp. 110) / + F/H^a.*bc* (Beisp. 68)

EF { + H^s:*ab♭* (Beisp. 111) / + *GF* (Beisp. 111) / + F,H^a *ab♭* (A 8b·3)

(*D*)*aGa* { + H^o *bc* (A 7b 1) / + *aG* (Beisp. 24) / + *a G* (Beisp. 24)

F♯Ga + H^a:*bc* (Beisp. 39)

EFG + H^a·*ab♭* (A 12a·2, vgl. Beisp. 39 (Γ. γ. III und E β. II))

(*a*)*EF* + H^a *bc* (Beisp. 110).

(3) *Einheiten in der Form von aus Formeln und bzw oder Motiven bestehenden Kombinationen*

H^a *bc* { + *aGa* (A 3b 2) / + *b* - *G* (Beisp. 68)

H^s-*bc* { + A^m·*E* (Beisp. 36) / + A^d *D* (Beisp. 112)

H^a *ab♭* + A^m:*D* (Beisp. 69)

(4) *Einheiten in der Form von Kombinationen in der Finalkadenz.*

F^2·*E* + A^m *E* + F^1.*a* (A 13b 2)

F^2 *D* + A^m.*D* + F^1.*G* (Beisp. 69)

[13] Ich habe mich dafür entschieden, in der gewöhnlichen Transkription die Töne zu zählen, da ich so ein beinahe indiskutables Kriterium erhalte Ich habe auch zwei andere Möglichkeiten versucht (1) Tongruppen zu zählen, und zwar auf Grund der einzelnen Silben oder Vokalwiederholungen, die zeigen, wie man die Gruppierung der Töne verstanden hat Diese Methode ist nicht sicher, denn sehr oft war der Schreiber innerhalb derselben Hs. nicht konsequent, zuweilen ist es schwer zu beurteilen, welche Neumen zu welchen Silben oder Vokalwiederholungen gehören. Da man feststellen kann, dass der Text vor den Neumen geschrieben wurde hängt es in hohem Grade von der musikalischen Einsicht und dem do. Empfinden des Textschreibers ab, ob die Silben organisch zu den Neumengruppierungen passen, (2) das Zählen der Töne mit einem Doppelzählen der Verlängerungen Diplé, Kratema, Doppel Apostrophos usw zu ergänzen und einem entsprechenden Halbzählen z. B der mit dem Gorgon verknüpften Neumen sowie der Hyporrhoë Ich habe mit allen drei Methoden experimentiert sie ergeben im grossen und ganzen dasselbe, weshalb ich wie gesagt die einfachste gewählt habe das Zählen der Töne auf Grund der Transkription (ausser dem Hyporrhoë, wenn diese Neume als musikalisches Ornament unmittelbar nach einer Piasmagruppe auftritt). EWALD JAMMERS schneidet in seiner Studie *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*. 1962, S. 42ff ähnliche Probleme an. auf die ich hier nicht eingehen will. Es sei nur kurz bemerkt, dass seine Ergebnisse mich nicht überzeugen

[14] Überhaupt gilt es, dass das Kadenzglied in der Form der Zeilenkadenz in der 2 und 3. Zeile eines Stichos oft sehr viel länger ist als das Medialglied, oder das Initial- und Medialglied zusammen, z. B. in A 21b 2 mit 41 im Verhältnis zu 17 Tönen.

F/H^3·*bc* + F^1·*a* (Beisp. 68)
F/H^3 *ab♭* + F^1.*G* (A 4a 2)
bGa + F^1 *a* (A 12b 3)
aFG + F^1·*G* (A 12a 2)

In obenstehenden Übersichten sind nur Kombinationen enthalten, die zwei Elemente umfassen (ausser der Finalkadenz, z.B. F^3.*E* + A^m·*E* + F^1·*a*, wo F^1·*a* bekanntlich das feste abschliessende Melisma der Finalkadenz im Protos ist). Die Kombinationen können sich selbstverständlich auch aus mehreren Bestandteilen zusammensetzen, eine melodische Einheit kann so auch aus z.B. vier Formeln und Motiven wie in A 5a.3, vgl Beisp. 71, bestehen·

F♯Ga	+ H^3:*bc*	+ A^m:*E*	+ F^1:*a*
ἀνα—	—τολῶν	ἡλίου	—[ου]

Aus diesem ist zu ersehen, dass einer melodischen Einheit eine Texteinheit entspricht, das ist allgemein so, s. ferner Kap XIX Man bemerke, dass die Kombination H^3·*bc* + *a G a* und H^3:*bc* + *b-G* wichtig für das melodische Gefüge sind, weil sie meist das Initialmotiv *F♯G* introduzieren oder eine Überleitung zu ihm schaffen, s. Kap. XV, § 2 und 5

H^3 *bc* + *aGa* *F♯G*
H^3·*bc* + *b-G* *F♯G*

Wir werden in Kap. XIX, § 2 erfahren, dass diesem musikalischen Übergang in gewissen Fällen eine enge Verknüpfung des Textes entspricht

Die Untersuchungen über die musikalischen Einheiten im Alleluiarionstil können durch alle Tonarten hindurch fortgesetzt werden, aber die Ergebnisse würden sich prinzipiell gleichen, und da es keinem meiner Leser schwerfallen wird, selbst die Untersuchung auf Grund der systematischen Analyse in Kap XII-XVI und der Gesamtanalyse aller Melodien auf die übrigen Tonarten auszudehnen, habe ich beschlossen, mich mit den Protosmelodien als Beispiel zu begnügen

§ 5: Melodietyp oder Centonisierung

Wir wollen in diesem Paragraphen eingehender die für die Alleluiarionmelodien geltenden Prinzipien untersuchen. Grob gesehen scheinen mir zwei Möglichkeiten zu bestehen Melodietyp oder Centonisierung, wie diese beiden strukturellen Prinzipien bezüglich des gregorianischen Gesangs von Ferretti formuliert wurden.[15]

Aber erst wollen wir die bisher gesammelten Beobachtungen zusammenfassen Jedes Alleluiarion besteht aus 2-3 Stichoi, jeder Stichos aus 2-10 Zeilen und die einzelne Zeile in ihrer vollsten Form aus Initial-, Medial- und Kadenzgliedern. Das Initial- und Medialglied sowie die Finalkadenz setzen sich aus Formeln und Motiven zusammen, die als melodische Einheiten auftreten, die entweder aus alleinstehenden Formeln oder Motiven oder aus Kombinationen von Formeln und bzw oder Motiven bestehen Die Zeilenkadenzen sind - abgesehen von den Finalkadenzen - melismatische Phrasen, d h melodische Elemente von ebenso grossem und oft grösserem Umfang als die Medial- und Initialglieder zusammen

In der systematischen Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive erhielten alle diese melodischen Elemente ihre charakteristischen Bezeichnungen, und in der Gesamtanalyse aller Melodien wurde mit Hilfe dieser Bezeichnungen der melodische Aufbau jeder einzigen Zeile der Alleluiarionmelodien - die Melodien im Plagios Deuteros jedoch zum Teil ausgenommen, s. Kap. XVII - erläutert.

In der systematischen Analyse der Formeln und Motive sind die Bestandteile des melodischen Gefüges der Initial- und Medialglieder in Elemente aufgelöst, die im allgemeinen weitaus kürzer sind als Ferrettis Formeln und jene "phrases", mit denen Willi Apel in seiner u.a. an die Ferrettischen Analysen anknüpfenden Studie *Gregorian Chant* arbeitet, ein Ergebnis, das ungefähr dem entspricht, zu dem Levy hinsichtlich der Asmatikonmelodien gelangte, s. o., § 1 In den Alleluiarionmelodien hängt dies Resultat aufs engste damit zusammen, dass die kleinsten Elemente des melodischen Baus, die *Motive*, abgesondert wurden. Diese Absonderung ermöglichte eine viel tiefgründigere Analyse der melodischen Struktur, denn die im Verhältnis zu den Formeln und Kadenzen äusserst farblosen Motive spielen in ihrer Eigenschaft als *introduzierende*, *überleitende* und *fortführende* Elemente eine ausserordentlich grosse Rolle für einen genauen Überblick über die Reihenfolge der Formeln und über das Verhältnis zwischen Text und Musik Ferner gibt das Ausscheiden der Motive viel zuverlässigere Ausgangspunkte für die tonale Analyse

Für das Verständnis der melodischen Struktur der Alleluiarionmelodien ist es sehr wichtig, sich über *die Bedeutung der Kadenz* ganz klar zu sein; die Kadenz ist nicht nur vorherrschend dank ihrer Länge im Verhältnis zu Initial- und Medialgliedern, das Entscheidendste ist vielleicht, dass Zeilen, die mit derselben Kadenz in derselben Tonart ausgehen, dazu neigen, einen bestimmten Typ, d.h beinahe regelmässige Reihen von Formeln und Motiven in Initial- und Medialgliedern vor der Kadenz, zu bilden

Das gilt besonders von den Zeilen im Deuteros, welche die lange Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) aufweisen, und deren Analyse lässt sich so zusammenfassen

(Initialmotiv +) H^1 *bc* ⟶ AK:*F*(♯) ⟶ Kadenz,

wobei die Zeile als Ganzes ein so festes Muster bildet, dass man sie am liebsten als einen *Melodietyp* und nicht als eine centonisierte Melodie betrachten möchte Es wird jedoch meist eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Melodien zu beobachten sein, deren Strukturen entweder die Centonisierung oder der Melodietyp zugrunde liegt. Centonisierte Melodien sind stets von einer gewissen Regelmässigkeit gekennzeichnet, da die einzelnen Elemente nicht planlos verstreut, sondern nach einem ganz bestimmten, oft sehr elastischen Muster vorkommen. Zuweilen ist dies Muster so fest, dass es mit einem Melodietyp verwechselt werden kann.[16] Und hätten wir die Kombination H^1·*bc* + AK.*F*(♯) nur in Verbindung mit der folgenden langen Ouranismakadenz auf *E* gekannt, so hätten wir wohl einsehen müssen, dass es sich wirklich um einen Melodietyp handeln würde Da aber H^1 *bc* im Alleluiarionstil in anderen melodischen Kontexten verwandt wird und die Kombination H^1 *bc* + AK.*F*(♯) einschliesslich der Kadenz nur eine von mehreren möglichen Gruppierungen im Psaltikonstil ist, s. Beisp. 12, müssen wir trotzdem festhalten, dass die genannte Zeile im Deuteros eine centonisierte Melodie ist Das beste Beispiel der Neigung zum Melodietyp sind natürlich die Zeilen, die von der *a-b*-Kadenz im Deuteros abgeschlossen werden, s. Beisp. 66, aber da KOU *G* auch in anderen melodischen Kontexten belegt ist, müssen wir auch diese Zeilen als centonisierte Melodien ansehen Andererseits sei in diesem Fall jedoch zugegeben, dass der Text der KOU-Formel an gewissen Stellen, und zwar in A 14a·1, A 15a·1 und A 20a 1, so fest mit der Kadenz selbst verknüpft ist, dass die Zeile den Eindruck einer grossen zusammenhängenden Phrase erweckt Da der Text in A 14a·1 und A 20a 1 sehr schlecht zur Melodie zu passen scheint, handelt es sich vielleicht um eine etwas misslungene Textangleichung. Aber allein die Tatsache, dass der Text sich wie gezeigt angleichen lässt, enthüllt, dass die Zeile in diesem Fall als *eine* grosse Phrase aufgefasst worden sein kann

Die Neigung zum Melodietyp ist am stärksten im Deuteros Für die übrigen Tonarten ist sie kaum so charakteristisch. Als ein im allgemeinen bezeichnenderer Beleg seien aus dem Protos die Schlusszeilen vom Typ 1 (Kap. XII, § 1 und Beisp. 68) angeführt. In der folgenden Übersicht wurde der Text ausgelassen und lediglich die üblichen Formel- und Motivbezeichnungen aus der systematischen Analyse angeführt. Die Übersicht ist in drei Spalten aufgeteilt - entsprechend den Initial-, Medial- und Kadenzgliedern. Mit Bezug auf den Text sowie auf Verbesserungen und Kommentare sei auf die Gesamtanalyse aller Melodien verwiesen. ▭ geben Motive an, die sich nicht in die Typen einordnen lassen, die in der systematischen Analyse aufgestellt sind, + bezeichnen die Kombinationen von Formeln und bzw. oder Motiven, die wir oben in § 4 melodische Einheiten nannten.

	Initialglied	Medialglied	Kadenz
A 2a 3	*F♯Gac♯dab F♯Ga*	+ H^3.*bc* + A^m·*E*	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1:*a*
A 2b 4	*F♯G*	+ *ba*	F/H^3 *c♯d* (v) + F^1·*b*
A 3a 3		H^2 *bc* + S·*G* (v)	F/H^3.*bc* (v) + F^1 *a*
A 3b 2		H^2 *bc* H^2 *bc* + *aGa*	*F♯G* + F H^3 *bc* + F^1 *a*
A 4a 2		H^2 *bc* + *b-G* *F♯G* + H^3 *bc* + S *F♮*	F/H^3 *ab♭* + F^1 *G*
A 4b 3		H^4.*bc* H^3·*bc* + *aGa* (v)	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1·*a*
A 5b 3	*F♯G*	+ H^3.*bc*	H^2 *bc* + *bGa* + F^1 *a*
A 6a 3		H^2 *bc* + *b-G*	*F♯G* + F/H^3:*bc* + F^1.*a*
A 6b 3		H^2 *bc*	F/H^3 *bc* (v) + F^1 *a*
A 7a 3	*EF*	+ H^3 *bc* *F♯G* + *b-G* + S:*G*	F/H^3 *bc* + F^1·*a*
A 7b 3	*F♯G*	+ H^3 *bc* *bGa* *F♯G* + *aGa* *F♯G* + *aG* *F♯G* + *aG* *F♯G* + *aG*	*F♯G* + F/H^3:*bc* + F^1·*a*
A 8a 3	*F♯G*	+ H^3.*bc* (v)	F/H^3.*bc* + F^1:*a*
A 8b:3	▭ *D-G*	+ H^4.*ab♭* *GF*	*EF* + F/H^3 *ab♭* + F^1·*G*
A 9a.4	▭ *aFG*	+ *aG* H^2 *bc* + *aGa*	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1·*a*
A 9b 3	▭ *aFG*	+ H^3.*bc* + H^3 *F♯G*	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1·*a*
A 10a 3	*F♯G*	+ H^3 *bc* *F♯G* + H^3.*bc* + *bGa* *F♯G* + *aG*	F/H^3 *bc* + F^1·*a*
A 10b.2		H^3 *bc* + *aGa*	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1 *a*
A 11b 2	(*a*)*EF*	+ H^4 *bc* *bGa* (v)	*F♯G* + F/H^3.*bc* + F^1·*a*
A 12b 3	*F♯G*	+ H^3 *bc*	*bGa* + F^1.*a*
A 13a 3		H^2 *bc* + *b-G*	*F♯G* + F/H^3 *bc* + F^1 *a*

Von den festen Bestandteilen des Kadenzgliedes sei in erster Linie die Konstellation F/H^3 + F^1, meist F/H^3:*bc* + F^1·*a*, die oft mit dem *F♯G*-Motiv eingeleitet wird, angeführt. Das Kadenzglied verfügt also in Wirklichkeit über ein Initialglied, das dem hervorgehobenen Initialglied vor dem Medialglied entspricht

[15] In *Esthétique Grégorienne*, 1938 (die französische Übersetzung) im Kapitel *Mélodies-Types* (S. 106ff., und Kapitel *Mélodies-Centons* (S. 109ff).

[16] In seinem in Anm. 15 genannten Kapitel '*Mélodies-Centons*' behandelt Ferretti 32 Antiphonen aus der I Tonart als Beispiele centonisierter Melodien (a. a. O., S. 113ff.). Von diesen haben Nr 4, 9, 13, 15 und 16 fast denselben Bau - mit den sich auf Ferrettis Verzeichnis der Formeln beziehenden Zahlen ausgedrückt entweder 1 / 6 / 7 / 16 oder 1 / 6 / 7 / 14, wobei der Unterschied zwischen Formel 16 und 14 nicht so sehr gross ist

Das feste Element des Medialgliedes sind H^2, H^3 oder H^4 - als erste Formel des Gliedes dienend. Es ist bezeichnend für die melodische Struktur der Zeilen der Alleluarionmelodien, dass die schwerste Formel den ersten Platz im Medialglied erhält. Darauf folgt eine Reihe leichterer Formeln oder Motive, in diesem Fall insbesondere *b-G-*, *bGa-* und *aGa*-Motive, woran sich das Kadenzglied als zweite starke musikalische Betonung in der Zeile anschliesst. Die normale musikalische Akzentuierung der Zeile in den Alleluarionmelodien kann somit wie folgt beschrieben werden:



wobei die waagerechte Linie die gewöhnlichen musikalischen Betonungen anzeigt. Ich unterstreiche kräftig, dass es hier um ein Normalschema geht, von dem viele Belege aus Rücksicht auf das Gefüge des Textes und auf die den Sinn hervorhebende Betonung abweichen, ein Moment, dass näher in Kap. XIX besprochen wird.

Die Grundelemente des Aufbaus der Schlusszeilen im Protos, die mit der Finalkadenz vom Typ 1 (Kap. XII, § 1) enden, lassen sich wie folgt aufstellen:

Initialglied	Medialglied	Kadenzglied
F♯G	H^2·*bc* H^3·*bc*	*F♯G* + F/H^3.*bc* + F^1.*a*

Es hängt vom Text und von der Zahl der Silben und Betonungen ab, ob die Zeile verlängert werden soll, vgl. die Übersicht oben und die Gesamtanalyse aller Melodien.

Wir haben hiermit versucht, an Hand der Finalkadenz einen Eindruck des melodischen Aufbaus im Protos zu gewinnen. Dieses konnten wir mit entsprechenden Übersichten über die Initial- und Medialglieder der übrigen Zeilen im Protos ergänzen, aber das Ergebnis ist in groben Zügen das gleiche: die erste und schwerste Formel des Medialgliedes ist H^2 oder H^3, und für die restlichen melodischen Bewegungen sind die Kombinationen dieser beiden Formeln mit anderen Formeln und Motiven, z. B. Anastamaformeln, kennzeichnend.

Nach denselben Richtlinien lässt sich das melodische Gefüge im *Tetartos* beschreiben, und zwar folgendermassen: die erste und schwerste Formel des Medialgliedes ist H^2.*ef*, H^3.*ef* oder H^4 *ef*, die folgenden leichteren z. B. die *dc*-Motive. Im *Plagios Protos* ist die erste und schwerste Formel des Medialgliedes H^3 *ab♭* und die folgenden Formeln z. B. A^m.*D* oder A^d.*C*.

Der Protos, der Tetartos und der Plagios Protos bilden eine Gruppe, in der die H^2- und H^3-Formeln meist die ersten und schwersten Formeln des Medialgliedes sind.

Der Deuteros und Plagios Tetartos, die ausgesprochenen *G*-Tonarten, bilden eine andere Gruppe. Die Melodien in diesen Tonarten haben miteinander gemein, dass die erste, schwere Formel des Medialgliedes meist verhältnismässig schwerer ist als die entsprechende erste, schwere Formel im Protos/Tetartos/Plagios Protos. In den *G* Tonarten begegnen auf diesem Platz des Medialgliedes Formeln wie H^1·*bc*, H^4 (*bc*)*de* und KOU·*G*, aber auch H^2·*bc*. Dementsprechend kann die folgende leichtere Formel in den *G*-Tonarten z. B. H^4·*bc* sein, die im Protos/Tetartos/Plagios Protos eine „schwere" Formel ist, s. z. B. A 53a·2:

H^1:*bc*	H^4.*bc*	H^4 *bc*	Kadenz	
καὶ ἐπιλάθου	τοῦ λαοῦ σου	καὶ τοῦ οἴκου	τοῦ πατρός σου	vgl. Beisp. 87.

Ein interessanter Vergleich zwischen den beiden Gruppen, dem Protos, dem Tetartos und dem Plagios Protos auf der einen und den *G*-Tonarten auf der anderen Seite lässt sich auf Grund von A 22 (Deuteros) und A 36 (Tetartos) anstellen, denen derselbe Text (*Magnificat*) zugrunde liegt. In der folgenden Übersicht vergleichen wir den ersten Stichos aus beiden Tonarten, *über* dem Text ist die melodische Analyse auf Grund von A 36a, *unter* dem Text diejenige auf Grund von A 22a angeführt.

A 36a.1	*G - d* +	*d c d*	H^4.*ef*	Plag. Our.-Kad. auf *G*
	Μεγα———	———λύνει	ἡ ψυχή μου	τὸν κύριον
A 22a:1	*D G a b*		KOU.*G*	*a - b*-Kadenz
A 36a:2	H^3·*ef* +		A^d:*G*	Our.-Kad. auf *b*
	καὶ ἠγ —	γαλί —	ασεν	τὸ πνεῦμά μου
A 22a.2	*G a b* +	H^1.*bc* +	AK *F*(♯)	Lange Our.-Kad. auf *E*

A 36a:3	*b c* +	*d c*		IM Durkad. auf *c*
	ἐπὶ τῷ	θεῷ———(ω)		τῷ σωτῆρι μου
A 22a:3	H^1.*bc* +		AK·*F*(♯)	Lange Our.-Kad. auf *E*
A 36a:4	H^3:*ef* +	*e - c*	*b c* +	F/H^3.*ef* + F^4:*d*
	ὅτι ἐπέβλε—ψεν		ἐπὶ τὴν	ταπείνωσιν
A 22a·4	H^1:*bc*		F^3:*G* +	A^d:*G* + F^3:*a*

In A 22a·1 wird Μεγαλύνει vom Initialmotiv *DGab*, in A 36a:1 von der Kombination *G-d* + *dcd* getragen, in beiden Fällen also von einer melodischen Einheit. ἡ ψυχή wird in A 36a·1 auf H^2 *ef* gesungen, in A 22a·1 auf der schwereren Formel KOU *G* τὸν κύριον wird in beiden Versionen auf die Kadenz gesetzt.

In A 36a.2 und A 22a·2 wird καὶ ἠγγαλίασεν in beiden Versionen von einer melodischen Einheit getragen, und zwar von H^3.*ef* + A^d:*G* und *Gab* + H^1.*bc* + AK·*F*(♯), aber auch hier ist die erste Formel des Medialgliedes im Deuteros schwerer als die entsprechende Formel im Tetartos. τὸ πνεῦμά μου wird in beiden Fällen auf der Kadenz angebracht.

In A 36a·3 und A 22a·3 wird ἐπὶ τῷ θεῷ in beiden Fällen von einer melodischen Einheit vertreten. Die Verhältnisse weichen darüber hinaus nicht von denen der vorhergehenden Zeile ab.

In den Schlusszeilen, A 36a.4 und A 22a 4, bildet die Melodie auf ὅτι ἐπέβλεψεν in beiden Fallen eine melodische Einheit, und wieder ist die erste Formel im Deuteros schwerer als die entsprechende im Tetartos. Die Finalkadenzen der beiden Fälle und deren Textwiedergabe gleichen sich sehr.

Der Beleg lässt die Unterschiede der melodischen Strukturen der beiden Gruppen, Protos/Tetartos/Plagios Protos und den *G*-Tonarten klar erkennen. Aber der Text und dessen Struktur werden auf genau dieselbe Art ausgedrückt.

Zusammenfassend ergibt sich folgendes in bezug auf die Alleluarionmelodien:

Die Struktur ist in erster Linie dadurch gekennzeichnet, dass jedes Alleluarion in Stichoi, der einzelne Stichos in Zeilen und die einzelne Zeile in Initial-, Medial- und Kadenzglieder eingeteilt ist.

Die letzte Zeile eines Stichos endet mit der Finalkadenz, die in ein für die jeweilige Tonart charakteristisches Schlussmelisma einmündet. Die übrigen Zeilen gehen mit den charakteristischen Zeilenkadenzen aus, die sich als melismatische Phrasen bezeichnen lassen.

Die Initial- und Medialglieder sowie bis zu einem gewissen Grade die Finalkadenzen sind von einer Reihe von Formeln und Motiven aufgebaut, die allein oder als melodischen Einheiten verknüpft vorkommen.

Die Alleluarionmelodien lassen sich als centonisierte Melodien mit einer starken Neigung zu Melodietypen beschreiben, am stärksten in Zeilen mit derselben Kadenz in derselben Tonart, insbesondere im Deuteros.

Die Elemente der centonisierten Melodien sind *die Formeln* und *die Motive* aus den Initial- und Medialgliedern sowie teilweise aus den Finalkadenzen und den *melismatischen Phrasen* den Zeilenkadenzen und den Endungen der Finalkadenzen. Von diesen Elementen sind gewisse Initialmotive und Zeilenkadenzen sowie die abrundenden Melismen mit bestimmten Tonarten verknüpft. In Verbindung mit den Elementen, die in den centonisierten Melodien enthalten sind, ist es jedoch charakteristisch, dass der Hauptteil der Formeln, Motive und melismatischen Phrasen (der Zeilenkadenzen) für mehrere der vertretenen Tonarten Gemeingut ist. Diese Elemente können mit den „wandernden Melismen" des gregorianischen Gesangs verglichen werden. Sie treten in verschiedenen Lagen mit gleichen Intervallverhältnissen auf, eine Tatsache, die für die tonale Analyse sehr wichtig ist, s. die systematische Analyse in Kap. VII XVI sowie Kap. XX.

Kapitel XIX Text und Melodie

§ 1· *Stichos und Zeile*

Im vorigen Kapitel stellten wir als eines der Hauptcharakteristika der melodischen Struktur in den Alleluiarionmelodien die Einteilung in Stichoi und des einzelnen Stichos in Zeilen fest. Eine Untersuchung des Verhältnisses des Textes zu diesen beiden Einteilungen zeigt, dass sie in groben Zügen eine Widerspiegelung des Textgefüges darstellen, so dass Text und Melodie an diesem Punkt untereinander übereinstimmen.

Die Texte der einzelnen Stichoi eines Alleluiarions sind demselben biblischen Psalm entnommen. Er kann aus vereinzelten Auszügen aus dem Psalm oder beispielsweise aus zwei aufeinanderfolgenden Versen zusammengesetzt sein, oder der 1. Stichos kann aus einem Vers inmitten des Psalms und der 2. Stichos aus dem Einleitungsvers desselben bestehen.

Die Texte sind deutlich so ausgewählt, dass sie zu dem Tag oder der Begebenheit passen, mit dem bzw. mit der sie verknüpft sind, und in der Melodie spiegeln sich immer die Worte oder Wortgruppen wieder, die ganz besonders die Verbindung vom Psalm zum betreffenden Ereignis herstellen.

Der Text des einzelnen Psalmverses wird auf die Zeilen in Übereinstimmung mit der eigenen Struktur des Textes verteilt, s. z.B. Ps. 40·2, 6-11 in A 44, vgl. die Gesamtanalyse aller Melodien. In seltenen Fällen kann eine einzelne Zeile jedoch den Eindruck erwecken, mit einem viel zu langen Text beladen zu sein, so dass der Stichos als Ganzes weniger wohlgegliedert erscheinen kann, s. z.B. A 7b·3 und A 34b.3.

Im vorigen Kapitel stellten wir ferner fest, dass die Zeile in drei Glieder, das Initial-, das Medial- und das Kadenzglied zerfällt, und dass die längste melodische Unterbrechung zwischen dem Medial- und Kadenzglied liegt. Dieser Dreiteilung entspricht in einigen Fällen eine analoge Dreiteilung des Textes, z.B. in A 1a·1 (s. Beisp. 1), A 11a:1 und A 22a:1 sowie A 36a·1 (s. Kap. XVIII, § 5), hier entspricht der verhältnismässig längeren melodischen Pause zwischen dem Medial- und Kadenzglied eine entsprechend längere Textunterbrechung an derselben Stelle.

Der langen Melodiepause zwischen dem Medial- und Kadenzglied entspricht in vielen Belegen eine Text-Zweiteilung der Zeile, s. z.B. A 2a:1, A 19a:1 und A 24a:1, wo das Initial- und das Medialglied auf dem ersten, das Kadenzglied auf dem zweiten Textglied angebracht ist.

Die hier beschriebenen Zwei- und Dreiteilungen sind am meisten belegt. Seltener sind die Zeilen, in denen eine Teilung nicht möglich ist, s. z.B. A 33b.4 und A 40b·1, wo das Medialglied ganz einfach fehlt und die Zeile aus Initial- und Kadenzgliedern besteht.

In zahlreichen Fällen halten sich die Struktur des Textes und diejenige der Melodie das Gleichgewicht. Im allgemeinen muss man jedoch das melodische Gefüge als vorherrschend bezeichnen, dies ist - wie schon in Kap. XVIII, § 3, erwähnt - der Fall in A 36b.2, wo die melodische Halbierung der Zeile keine Rücksicht auf den Text nimmt. Ferner kann man auf Stellen verweisen, wo die Kadenz, besonders in der 2. und 3. Zeile eines Stichos, doppelt so lang ist wie das Medialglied oder wie das Initial- und Medialglied zusammen.

§ 2· *Initial- und Medialglieder sowie die Finalkadenz*

Nachdem wir das Verhältnis zwischen Melodie und Text im einzelnen Stichos und in der einzelnen Zeile in grossen Zügen umrissen haben, wenden wir uns den einzelnen Gliedern zu. In der systematischen Analyse wurde das Verhältnis zwischen Melodie und Text im Kadenzglied und in den Initial- und Medialgliedern bereits ausführlich beleuchtet (s. Kap. VII-XVI).

In diesem Paragraphen wollen wir uns mit dem Verhältnis zwischen Text und Melodie in Verbindung mit der Zusammenkettung von Formeln und bzw. oder Formeln und Motiven in den Initial- und Medialgliedern befassen. Dabei werde ich die Finalkadenz in die Untersuchungen einbeziehen; denn sie ist aus ungefähr denselben Elementen wie die Initial- und Medialglieder aufgebaut.

Die Initialmotive können bekanntlich *selbständige Formeln* - deutlich vom folgenden Medialglied abgegrenzt - darstellen oder dazu neigen oder *rein introduzierender Art* sein. Im ersten Fall trägt das Initialmotiv meist ein Wort oder eine Wortgruppe, das bzw. die als Einheit im Textgefüge bezeichnet werden kann bzw. können, s. z.B. A 1a·1, A 22a:1 und A 36a·1. Meist sind die Initialmotive jedoch introduzierend, und zwar mit Bezug auf die erste Formel oder das do. Motiv des Medialgliedes, dabei bilden das Initialmotiv und die erste Formel bzw. das erste Motiv des Medialgliedes eine melodische Einheit.

Eine Grundregel ist, dass die Melodie- und Textstruktur der Initial- und Medialglieder einander entsprechen, so dass einer melodischen Einheit (d. h. einer alleinstehenden Formel oder einem do. Motiv oder einer Kombination von Formeln und bzw. oder Motiven, s. Kap. XVIII, § 4) eine Texteinheit entspricht (d. h. ein Wort oder eine Wortgruppe). In A 4b:2 sehen wir ein mustergültiges Beispiel eines Textes, der mit aus alleinstehenden Formeln und Motiven bestehenden melodischen Einheiten verbunden ist, und A 31a·3 zeigt einen Text verknüpft mit melodischen Einheiten, die von Kombinationen von Formeln und bzw. oder Motiven gebildet werden.

Die Übereinstimmung zwischen dem Text- und dem Melodiegefüge erreicht wie oben erwähnt dann Vollkommenheit, wenn melodische Einheiten mit Texteinheiten zusammenfallen. Besonders genau ist die Übereinstimmung mit Worten oder Wortgruppen, wo die betonten Silben dicht aufeinanderfolgen. In solchen Fällen begegnen dementsprechend sehr dichte Formelkombinationen, z.B. A 5a·3:

F♯Ga	+ $H^{3}\cdot$*bc*	+ $A'''\cdot$*E* + $F^{1}\cdot$*a*
ἀνα——————τολῶν		ἡλίου

vgl. Beisp. 71 und A 2a·3·

F♯Ga	+ H^{3} *bc*	+ A''' *E*
γὰρ τὴν	ἀλή——————θειάν σου	

vgl. Beisp. 39 und A 49a:2·

H^{6} (*bc*)*de*	+ $A^{d}\cdot$*G*	+ F^{6} *a*
τῷ ὀνό· ———ματί σου		

vgl. Beisp. 77

Bei der Behandlung der melodischen Einheiten in Kap. XVIII, § 4 fielen zwei charakteristische überleitende und fortführende Motive auf, die teils die Formel beenden, mit der sie verknüpft sind, teils das folgende Motiv introduzieren. Es handelt sich im Protos um die *aGa*- und *b-G*-Motive - diese sind mit H^{3}:*bc* verbunden und leiten das *F♯G*-Motiv ein - und im Tetartos um die entsprechenden *dcd*- und *e-c*-Motive, die an $H^{3}\cdot$*ef* im vorhergehenden anknüpfen und im folgenden *bc*-Motive introduzieren. Wir wollen hier untersuchen, ob Überleitungen dieses Typs in Zusammenhängen vorkommen, in denen die melodische Überleitung und Fortführung eventuell einen entsprechend dichten Zusammenhang im Text widerspiegelt. Wir können hier auf Belege in A 9a·4, A 4b·3, A 26b:3 und A 26a:2 verweisen; im ersten, zweiten und letzten Beispiel deutet die melodische Überleitung auf eine enge Verknüpfung des Textes. Im Fall Nr. 3 ist sie dagegen nicht so eng wie in den anderen Fällen. Überhaupt gibt die Mehrzahl der melodischen Überleitungen von diesem Typ allein Aufschluss über den Zusammenhang der *melodischen* Struktur, s. Beisp. 67-68.

Die Melodie zeigt zuweilen *Parallelismen* der Texte und *Akzentreime* an, als Beispiel für das erste Phänomen sei A 35a.1-3 angeführt:

	H^{3} *ef*	$H^{3}\cdot$*ef*	+ *e-c*	*b c*	+ *d c*	*b c* (ν)
A 35a.1	Ἐνέ————[ε]-γκα————τε			τῷ κυ————ρίῳ		υἱοὶ
					+ *d c*	Kadenz
					θεοῦ—[οι]	
		H^{3}.*ef*	+ *e-c*	*b c*	+ *d c*	Kadenz
A 35a 2		ἐνέγκα————τε		τῷ κυ————ρίῳ		δόξαν καὶ τιμήν
	b c	+ H^{3}:*ef*	+ *e-c*	*b c*	+ *d c*	Kadenz
A 35a.3	προσ————κυνήσα————τε			τῷ κυ————ρίῳ		ἐν αὐλῇ

wo die drei parallelen Imperative gleich behandelt werden, jedoch mit dem Unterschied, dass das erste Ἐνέγκατε ganze zwei H^{3}-Formeln erhält, während wir auf προσκυνήσατε auf Grund der zusätzlichen unbetonten Silbe vor der betonten erst das introduzierende Initialmotiv *bc* finden, denn die H^{3}-Formel kann in ihrer normalen einfachen Form nur *eine* unbetonte vor der betonten haben, s. Kap. XIV, § 2. Die Konstellation *bc* + H^{3}:*ef* ist dermassen selten belegt, dass ihr Auftreten an dieser Stelle als ein bewusster Versuch, dieselbe Form wie in A 35a:1-2 zu erreichen, gewertet werden muss. τῷ κυρίῳ erfährt in allen drei Fällen dieselbe melodische Behandlung, um so den Parallelismus zu unterstreichen. Ein anderes gutes Beispiel dafür, dass die Melodie einen Textparallelismus verrät, ist A 58a.2-3.

Als Beispiel für Akzentreim kann A 2a:2-3 angeführt werden, wo der Reim τὰ θαυμάσιά σου (A 2a:2) / γὰρ τὴν ἀλήθειάν σου (A 2a·3) in der Musik in $H^{3}\cdot$*bc* + A''':*E* eine Entsprechung hat.

Manchmal spiegelt die Melodie eine deutliche Halbierung des Medialgliedes wieder, z.B. in A 4b 2

	H^{3}.*bc*		+ *b - G*	
	ὅτι ἐπεσκέψα——το			
F♯G	+ H^{3} *bc*	,	+ S·*F♮*	F/H^{6}:*ab♭* + F^{1}:*G*
καὶ ἐ——ποί——————ησεν				λύτρωσιν

wo H^{3} *bc* und $H^{3}\cdot$*bc* die Nebenordnung der beiden Verben angibt. Man kann hiermit A 52b.3 vergleichen

H^{1} *bc*	H^{6} (*bc*)*de*	
ὁ θεός	ἐπίστρεψον ἡμᾶς	
	$H^{6}\cdot$(*bc*)*de*	$A^{d}\cdot$*G* + F^{6}:*a*
	καὶ ἐπίφανον	τὸ πρόσωπόν σου

wobei ὁ θεός die Hauptbetonung der Zeile hat, während die Musik den folgenden Abschnitt des Medialgliedes mit zwei H^{6}-Formeln, die den beiden Imperativen entsprechen, halbiert.

§ 3: *Abweichungen.*

Mit Abweichungen im Verhältnis zwischen Text und Melodie sind die Fälle gemeint, in denen die Melodie- und die Textstruktur einander nach den in Kap. XVIII und

im vorliegenden Kapitel aufgestellten Regeln nicht entsprechen

Die Abweichungen können in einer Verletzung der Regel bestehen, dass einer melodischen Einheit eine Texteinheit entsprechen soll. Abweichungen dieser Art begegneten z. B. schon in den Zeilen, die mit der Ouranismakadenz auf *b* im Deuteros, s. Beisp. 32, und mit der melismatischen Form der intermodalen Mollkadenz, s. Beisp. 40, enden; hier fehlt das Gegenstück zur melodischen Unterbrechung zwischen dem Medial- und dem Kadenzglied; wie bereits festgestellt handelt es sich besonders um Fälle, in denen die melodische Struktur im Verhältnis zur Textstruktur dominiert. In den Belegen

	Gcacd	+ KOU:*G*	Lange Our.-Kad auf *G*
A 50a.1	Δεῦ———	[ευ]———	[ευ] — τε

vgl Beisp. 15, und

	Gcacd	+ KOU·*G*	IM Durkad auf *c*
A 56b:1	Φῶ———	[ω]———	[ω]——ς

werden die Regeln anscheinend auf dieselbe Weise verletzt; denn bei der melodischen Pause nach KOU *G* liegt keine entsprechende Textpause vor, in diesen Fällen wird ein bestimmtes Wort unterstrichen, das für den sinngemässen Zusammenhang wichtig ist. Die Abweichung ergibt also eine den Sinn hervorhebende Betonung.

Andere Abweichungen sind Ausdruck eines bestimmten *Formzwangs*; z.B. wenn versucht wird, einen bestimmten Text einer musikalischen Einheit anzugleichen, der er eigentlich nicht ganz genau entspricht. In A 1 ist die Kombination H³ + A^{m} vorherrschend, und in dieser sollte auf der H³- wie der Anastamaformel eine betonte Silbe enthalten sein, s. Kap. XIII, § 3, aber diese Forderung wird nicht immer berücksichtigt, s. A 1a·1 und A 2a:1. Komplizierter sind die Verhältnisse in A 1b 2 auf ἐρεύγεται ῥῆμα

	(a)EF	+ H⁴ *bc*	+ A^{m}·*E*
A 1b.2	ἐ———	ρεύ———	γεται ῥῆμα
	(a)EF	+ H⁴ *bc*	A^{m}·*E*
A 13b.2	ἐκ	λάκκου	ταλαιπωρίας

In A 1b:2 wird das Wort ἐρεύγεται getrennt, s. Beisp. 117. Das natürlichere Verhältnis zwischen Melodie und Text finden wir wie oben angeführt in A 13b 2. In A 1b·2 ist der Text in eine bestimmte Form gezwängt worden (in dieser Verbindung hat die folgende Finalkadenz auch eine Rolle gespielt; denn hier begegnet fast die gleiche Neumation wie auf –γεται ῥῆμα)

Damit haben wir bereits den Begriff *Anpassung* gestreift, die sich sehr oft durch ein unharmonisches Verhältnis zwischen Text und Melodie äussert [1]

In diesem Zusammenhang können wir die Initial- und Medialglieder von A 1a.1 und A 2a.1 vergleichen

	Dab♭Gab♭	H³·*ab♭*	A^{m}·*D*
A 1a 1	Οἱ οὐρανοὶ	διη ———	γοῦνται
A 2a 1	Ἐξομο———	λο———	γήσονται,

wo die Form in A 1a.1 eine so schöne Gliederung zeigt, dass man versucht ist, diese Form im Verhältnis zu A 2a·1, die eine Anpassung zu sein scheint, für primär zu halten

Ein ausgeprägtes Beispiel einer Anpassung ist in den mit der *a-b*-Kadenz ausgehenden Zeilen anzutreffen, s Beisp. 66, wo die Formen in A 17a.1, A 18a.1, A 19a·1, A 22a 1 und A 23a 1 im Verhältnis zu den übrigen Fällen, in denen die melodische Einheit auf KOU *G* oder einem Initialmotiv + KOU:*G* zerstört wird, primär scheinen Die Anpassung ist in diesem Fall anscheinend dadurch bedingt, dass KOU:*G* mit der *a-b*-Kadenz als *eine* lange Phrase gewirkt hat, s. Kap. XVIII, § 5. Vielleicht liegt auch der Form in A 14a·2 eine Anpassung zugrunde, s. Beisp. 127; denn die Formen der mit der langen Ouranismakadenz auf *E* ausgehenden Zeilen sind bekanntlich so stabil, dass sie wie die Zeilen, die mit der *a-b*-Kadenz enden, eventuell als feste Phrasen aufgefasst wurden Oder handelt es sich etwa um ein besonderes Raffinement?

In gewissen Fällen werden Texteinheiten mit aus aussergewöhnlichen Kombinationen bestehenden melodischen Einheiten verbunden Es handelt sich um alleinstehende Ausnahmen, die kein prinzipielles Interesse auf sich lenken, einzelne Belege müssen jedoch erwähnt werden, so z.B. A 34b 2-3

	H² *ef*	+ *b c*	+ *d c*	H⁴:*ef*		IM Durkad auf *c*	
A 34b.2	ἐπύρω—	σας ἡ	μᾶς	ὡς πυροῦται		τὸ ἀργύριον	
	H³:*ef*	+ *b c*	+ *d c*	*b c*	+ *d c*	H⁴·*ef*	H³·*ef*
A 34b·3	εἰσήγα	γες ἡ	μᾶς	εἰς τὴν πα	γίδα	ἔθου	θλίψεις

wo die ungewöhnliche Kombination H³·*ef* + *bc* + *dc* den Parallelismus und die Isosyllabie des ersten Teils der Medialglieder unterstreicht. Die melodische Struktur scheint sich hier der Textstruktur auf ausserordentlich raffinierte Art untergeordnet zu haben

§ 4· *Der theologische Akzent*

Die Musik gibt nicht mechanisch jede Betonung des Textes auf dieselbe Art wieder; teils stellt der musikalische Stil seine strengen Forderungen, wonach die erste akzentuierte Silbe des Medialgliedes sowie die betonte(n) Silbe(n) des Kadenzteiles die kräftigsten Betonungen erhalten sollen, teils ergibt die Anbringung des Textes, dass ein oder mehrere Wörter oder Wortgruppen mehr her-

[1] Siehe ähnliche Phänomene im gregorianischen Gesang bei APEL a.a.O., S. 268 ff

vorgehoben werden als andere Wörter des Textzusammenhanges

In einer ganzen Reihe von Fällen stimmen die einerseits vom musikalischen Stil und andererseits vom Sinn des Textes erforderten Akzentuierungen miteinander überein; als gutes Beispiel sei auf die Analyse von A 36a und A 22a in Kap. XVIII, § 5 verwiesen

Aber manchmal verrät die Melodie, dass man sich über die üblichen musikalischen Stilforderungen hinweggesetzt hat, um so den Sinn des Textes hervorzuheben, z. B um einem Wort besonderen Nachdruck zu verleihen, siehe u.a. die typischen Ein-Wort-Zeilen Φῶς (A 38a.1 und A 56b:1) und Ἀνέβη (A 14b.1), die alle den Sinn des Textes zu genau dem Tag des Kirchenjahres, an dem das betreffende Allelujarion gesungen wird, kräftig unterstreichen

Die Melodie gibt zuweilen überraschenderweise die eigenen, ganz intimen Betonungen des Textes an. Die Melodie kann den Text klar und deutlich deklamieren, ja, sie kann sogar für uns heute noch verdeutlichen, was der Komponist oder der Sänger bei diesem Text empfunden haben mag, bzw wie sie ihn auffassten. Wir verweisen hier auf z. B. A 4, *Benedictus*, dessen melodische Analyse die deklamatorische Kraft der Musik erkennen lässt.

Aber zuweilen dringt die Musik noch tiefer in den Sinn des Textes ein Sie begnügt sich nicht damit, den Text zu deklamieren und den klaren und offenbaren Sinn des Textes darzustellen, sondern sie interpretiert den Text und deutet auf seinen tiefsten und vielleicht versteckten Sinn hin Ja es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, die Musik werde an vielen Punkten zum Schlüssel zur Theologie des Textes.

Ein gutes Beispiel für das Verhältnis zwischen Text und Melodie in einem raffinierten Stil, in dem die Melodie die Feinheiten des Textes bis in die kleinste Einzelheit enträtselt, wird im folgenden vorgestellt Der Kontakionstil ist im Gegensatz zum Allelujarionstil so flexibel und ausdrucksvoll, dass er in besonderem Grade imstande ist, solche Texte zu interpretieren Wir nehmen daher unser erstes Beispiel aus dem Kontakionstil, und zwar das Prooemion zum Pfingstkontakion (K 42 P), und unten wird diese Melodie (s. Ashb. 64, fol 147r-148r) und ihr Text in Übereinstimmung mit den Prinzipien analysiert, nach denen wir die Analyse der Allelujarionmelodien vornahmen

A^{d}:*D* (?)	*F-G*-Kadenz		
Ὅτε	καταβὰς		
	IM Ouranismakad. *G*(v)		
	τὰς γλώσσας		
	Lange Our.-Kad auf *D*		
	συνέχεεν		
	H¹·*bc*	x	*F-G*-Kadenz
	διεμέριζεν	ἔθνη	ὁ ὕψιστος
A^{d}:*D* (?)	*F-G*-Kadenz		
ὅτε	τοῦ πυρός		
	IM Our.-Kad auf *G*(v)		
	τὰς γλώσσας		
	Lange Our.-Kad auf *D*		
	διένειμεν		
	H¹ *bc*	x	*F-G*-Kadenz
	εἰς ἑνότητα	πάντας	ἐκάλεσεν
	A^{d}.*G* (v)	y	
	καὶ συμφώνως	δοξάσωμεν	
	Lange Our.-Kad. auf *G*		
	τὸ πανάγιον πνεῦμα		

Zur musikalischen Form sei folgendes bemerkt: Es ist nicht klar, ob die einleitende Anastamaformel eine Moll- oder eine Durform darstellt, wahrscheinlich wird das letzte der Fall sein, insofern wir in der langen Ouranismakadenz auf *D* ein *F♯* vermuten müssen, s. Kap. VII, § 1, und damit zu rechnen haben, dass die beiden *D*-Ausgänge sich reimen Die lange Ouranismakadenz auf *D* besteht aus den Phrasen D + A (s. Beisp. 12) und die abschliessende lange Ouranismakadenz auf *G* aus O + S(v) + AK.*a* O + N + L (s. Beisp. 16). x und y sind melodische Phrasen, die den Allelujarionmelodien unbekannt sind.

Die musikalische Form ist A A B, entsprechend den drei Langversen, in die der Text des Prooemions fällt Die Ergebnisse der musikalischen Analyse verzeichnet FLOROS als A (a + b + c) + A (a + b + c) + B (d + e), indem er τὰς γλώσσας συνέχεεν und τὰς γλώσσας διένειμεν als Einheiten auffasst,[2] während ich mehr dazu geneigt bin, τὰς γλώσσας als Einheiten für sich abzusondern, so dass die musikalische Analyse A (a + b + c + d) + A (a + b + c + d) + B (e + f) ergibt, und zwar mit folgender Begründung τὰς γλώσσας ist mit der relativ schweren intermodalen Ouranismakadenz auf *G* verbunden (einer Variantform), und nach τὰς γλώσσας tritt ein sehr langer Ruhepunkt ein, der uns dazu berechtigt, die Melodie dieser Wortgruppe als eine Einheit für sich zu betrachten. Es ist überhaupt bezeichnend für das Pfingstkontakion, dass die einleitenden Wörter oder Wortgruppen getrennt betont werden, τὰς γλώσσας, συνέχεεν usw werden gleichsam aus ihrem eigentlichen Zusammenhang hier herausgeschnitten und erhalten dadurch den Charakter selbständiger Verse, dass sie mit Zeilenkadenzen verknüpft werden, die sonst am Ende eines Lang- oder eines Kurzverses stehen Dies ist eine recht erhebliche Anhäufung schwerer Zeilenkadenzen, die wir hier in der Einleitung des Pfingstkontakions finden, das zeigt sich besonders in dem Gewicht, das den beiden parallelstehenden τὰς γλώσσας - gerade die *Schlüsselwörter* des Zusammenhangs - musikalisch zugeteilt ist, die musikalische Struktur spiegelt also den Kern des Textzusammenhangs wider Die Verwirrung der *Zungen* durch Gott ist ein Antityp im Verhältnis zum Pfingstwunder, wo Gott sein Volk mittels der *Zungen* von Feuer verband, die sich zu Pfingsten auf die Gläubigen setzten, ein Zeugnis des kommenden Heiligen Geistes, der den Gläubigen die Fähigkeit gab, sich den fremdsprachigen Anwesenden verständlich zu machen s. Acta 2.

[2] A.a.O. S 101

τὰς γλώσσας ist die wichtigste Wortgruppe der beiden einleitenden Langverse, damit wird die Verwirrung des babylonischen Turmes mit der Einheit des Pfingstfestes verknüpft. Überdies sollte das zweifache ὅτε erwähnt werden, das ebenfalls die beiden Ereignisse gleichstellt. Die beiden Langverse sind in metrischer Hinsicht miteinander identisch, und was den Sinngehalt anlangt, so entsprechen die einzelnen Wörter sich gegenseitig in grossem Ausmass συνέχεεν/διένειμεν, ἔθνη/πάντας, διεμέριζεν/εἰς ἑνότητα.[2]

Im Pfingstkontakion gibt die Melodie den komplizierten Bau und Sinn des Textes mit grösster Sorgfalt wieder, und das Beispiel ist wie gesagt ein Beweis der Geschmeidigkeit des Kontakionstils im Vergleich zu dem strengen Stil der Alleluiarionmelodien; so ist z. B. die Freiheit, mit der die Zeilenkadenzen in der Einleitung zum Pfingstkontakion verwendet werden, besonders auffällig.

Das Verhältnis der Musik zum Text und zu dessen Sinngehalt ist anders in den Alleluiarionmelodien, die ihre Texte ausschliesslich dem Psalter entnehmen. Wenn die Kirche die biblischen Psalmen verwendet, verkündigt sie nicht, so wie sie es mit den Kontakia, den Stichera und Hirmen tut; die biblischen Psalmen werden interpretiert, d. h. dass man immer wieder von dem buchstäblichen Sinn absieht und einen Satz oder ein einzelnes Wort eines biblischen Psalms auswählt, hervorhebt und betont und diese Betonung eines Satzes oder Wortes zu einem Element macht, das den *ganzen* Psalm mit einem bestimmten Tag oder Fest des Kirchenjahres verknüpft.

Die musikalische Behandlung der Psalmentexte - oder vielmehr die musikalische Akzentuierung bestimmter Worte eines Psalmentextes können anzeigen, wie ein Psalm auszulegen ist. Oft stellt eine musikalische Betonung dieser Art eine Abweichung im Verhältnis zum üblichen musikalischen Stil dar. Aber man muss sich darüber klar sein, dass es hier um einen sehr straffen Stil geht, der nur wenige Nuancen erlaubt.

Schliesslich wollen wir zwei Beispiele musikalischer Psalmeninterpretation anführen, zunächst den ersten Stichos aus dem Alleluiarion zum Fest der Kreuzerhöhung, dem 14. September (A 9a):

	(D)aGa				+ IM Stufenkadenz *a*	
A 9a.1	Μνή—	—	—	—	—[η] σθητι	
		A^8:*G*	*aaGaab♭aG*		IM Our.-Kad. *a*	
A 9a:2		τῆς συναγωγῆς σου	ἧς ἐκτήσω		ἀπ' ἀρχῆς	
		H^2:*bc*	H^3·*bc*	+ *aGa*	IM Durkadenz auf *G*	
A 9a.3		ἐλυτρώσω	ῥάβ—	—δον	κληρονομίας σου	
	aFG	+ *a G*	H^3:*bc*	+ *aGa*	*F♯ G*	+ F/H^3:*bc* + F^1:*a*
A 9a:4	ὄρος	σιών	τοῦ—	—το	ὃ κατ—	—εσκήνωσας

In A 9a.1 wird das Wort Μνήσθητι, in A 9a:2 das Objekt τῆς συναγωγῆς σου in einer für den Stil normalen Weise betont, während ἧς ἐκτήσω unerwartet ein seltenes Melisma erhält, das in dem Zusammenhang wie eine kräftige Unterstreichung dieser Wortgruppe: „Gedenke an deine Gemeinde, *die du dir erworben hast*" gewirkt haben muss. Gerade am 14. September, wo das Kreuz das Hauptthema ist, muss die Hervorhebung der genannten Worte als Hinweis auf Jesu Opfer als Grundfeste der Gemeinde, als ihre ἀρχή, aufgefasst werden. Die eigentliche Anspielung auf das Kreuz liegt natürlich in ῥάβδον in A 9a 3, in dieser Zeile befindet sich der normale musikalische Akzent auf ἐλυτρώσω (H^3.*bc*) und die entsprechende Betonung von ῥάβδον muss eine Beiordnung dieses Wortes zu ἐλυτρώσω bewirkt haben; diese beiden Wörter sind es, die von der starken Betonung hervorgehoben werden.

Der buchstäbliche Sinn des Textes in A 9a:3-4 wird sein: „Du kauftest dir den Stab deines Erbteils los, diesen Berg Zion, auf dem du Wohnung nahmst". Mit diesen Worten in ihrer ursprünglichen Bedeutung wird auf Jahve und seine gewaltigen Werke in vergangenen Zeiten verwiesen, er hat von Anfang an den Tempel auf dem Zion als den Sitz seiner Macht (seines Stabes) bestätigt.

Aber die kirchliche Auslegung nimmt keine Rücksicht auf den buchstäblichen Sinngehalt; das Wesentliche waren für sie die Worte ῥάβδος in der Bedeutung *das Kreuz* und ἐλυτρώσω in der Bedeutung *die Erlösung*, so dass die beiden Worte zusammen auf den Opfertod Jesu weisen; auf Grund dessen wird das stark hervorgehobene ἧς ἐκτήσω als Hinweis auf das Leiden Christi gedeutet, und in A 9a:4 erhält τοῦτο eine kräftige musikalische Akzentuierung auf Kosten von σιών, wodurch sich der Sinn in DIESEN Berg Zions wandelt, d.h. *diesen neuen* Berg Zions, d.h. Golgatha, wo Christus an dem Kreuze Wohnung nahm.

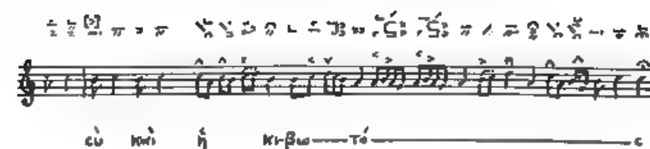
Dass der buchstäbliche Sinn nicht zu dieser Auslegung passt, interessiert den byzantinischen Gottesdienst weder hier noch an anderer Stelle. Indem die genannten Wörter des Zusammenhangs unterstrichen werden, erhält der Psalm einen neuen Sinn, der der Gemeinde, dem neuen Zion, entspricht. Das Thema des Tages, das Kreuz, deutet den Text um, klärt ihn auf und erteilt ihm einen tiefen Sinn, und die Musik ist in diesem Fall der treue Helfer der kirchlichen Interpretation.[4]

Das zweite Beispiel einer musikalischen Psalmendeutung ist A 54a entnommen, dem ersten Stichos des Alleluiarions zur Koimesis, Mariae-Himmelfahrt, wo die beiden ersten Zeilen so aussehen:

GFG + H^1·*bc* + Lange Our.-Kad. auf *G*
A 54a:1 Ἀ————νάστη——θι κύριε
Gcbc + Plag. Our.-Kad. auf *G*
A 54a 2 εἰς τὴν ἀ—νάπαυσίν σου

eine gewichtige Wiedergabe des Textes. Die dritte Zeile σὺ καὶ ἡ κιβωτός zuzüglich der fehlenden Schlusswörter (s. Kap. IV, § 3) τοῦ ἁγιάσματός σου entziehen sich mit Ausnahme des Initialmotivs *bcbc* auf σὺ καὶ der Klassifizierung der hier im Buche verwandten Analyse, da diese Finalkadenz als die einzige in den Alleluiarionmelodien eine ganz selbständige Form annimmt, s. Beisp. 140; ἡ κιβωτός wird von einem langen Melisma getragen, zu dem sich in der gesamten Alleluiariontradition kein Seitenstück findet, und es wird eine ausserordentlich starke Hervorhebung des Textes bewirkt haben. Auf diese Weise bekommt der Psalm einen neuen Sinn:

Beisp. 140.
A 54a. 3
Vat. gr. 345,
fol. 38r
Plagios Tetartos



Herr, mache dich auf
zu deiner Ruhe
du und *die Lade* (deiner Heiligung)

Mit der kräftigen Akzentuierung von ἡ κιβωτός, der Lade, werden die Gedanken auf Maria, die Hauptperson des Tages gelenkt, denn sie war ja eine Lade, ein Versteck des Allerheiligsten, also Christi selbst. Die Musik unterstreicht auf äusserst markante Weise diese originale Deutung des Psalmenverses, und die Unterstreichung geht aus einer deutlichen Abweichung vom gewöhnlichen musikalischen Stil der Alleluiarionmelodien hervor.

[3] Eine teilweise Transkription, Übersetzung und einen etwas umfassenderen Kommentar habe ich in *Dansk Kirkesang Årsskrift* 1956, S. 16-19 gegeben.

[4] Die Methode, ein einzelnes Wort des Textes hervorzuheben und es zum Verbindungsglied zum Hauptthema des Tages zu machen, ist eine sehr gebräuchliche Praxis in der griechischen Kirche. In einer ähnlichen Weise werden in Verbindung mit dem Epiphanienfest, dem 6. Januar, alle diejenigen Texte des Alten Testaments gelesen, die auf eine besondere Art *Wasser* erwähnen. Dasselbe geschieht am 14. September, bei *dem grossen Hesperinos* lesen wir z. B. in Exodus 15 von Moses, der ξύλον in das bittere Wasser warf, so dass es süss wurde (15 25), in den Proverbia von der Weisheit, die ξύλον ζωῆς ist (3 18), und als Eisodikon wird Ps. 98 5 mit u. a. den Worten προσκυνεῖτε τῷ ὑποποδίῳ τῶν ποδῶν αὐτοῦ gesungen, wo „sein Fussschemel" mit dem Kreuz gleichzusetzen sein wird. Das Prokeimenon stammt aus demselben Psalm (P 26) genau wie die 3. Antiphone in der Liturgie. Die zweite Antiphone ist wie A 54 aus Psalm 73. Der zweite Stichos des Alleluiarions, A 9b, stützt die oben stehende Auslegung (Ps. 73 12). In einem Sticheron zum 14. September Τὸ φυτευθὲν ἐν κρανίῳ τόπῳ, begegnet eine ähnliche Deutung des Psalters, indem Zitate aus Ps. 73 12 und Ps. 98 9 in den Zusammenhang hineingeflochten sind, das letzte Zitat wird mit dem charakteristischen δαυϊτικῶς βοῶντες καὶ λέγοντες eingeführt, vgl. *Sept. Tr.*, S. 59.

Kapitel XX Die Tonalität

§ 1: *Die Tonalität der einzelnen Tonarten*

Die systematische Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive hat - dem Plan für die vorliegende Arbeit folgend - viel Gewicht auf die tonalen Probleme gelegt. Dieses Kapitel dient als kurze Zusammenfassung, indem ganz allgemein auf die im vorhergehenden gewonnenen Ergebnisse verwiesen wird.

(a) *Protos.*

Im Hirmologion- und Sticherarionstil ist der Protos eine der in tonaler Hinsicht geschmeidigsten Tonarten. Das ergibt sich u.a. aus seiner Fähigkeit, die Halbtonstufen *E-F* und *b-c* zu kombinieren, ohne dass in Verbindung mit dem Intervall *F-b* Tritonusprobleme entstehen.[1] Es begegnen jedoch zahlreiche Modulationen nach *F* in der Form von Barysformeln, die deutlich *b♭* erfordern, s. Kap. V, § 2-3, 5 und 7.

Diese tonale Geschmeidigkeit finden wir in demselben Grad nicht in den Alleluiarionmelodien wieder, der einzigen Psaltikongattung, die über eine wirklich repräsentative Auswahl von Protosmelodien verfügt.

Es ist angebracht, zunächst auf die scheinbaren Ähnlichkeiten aufmerksam zu machen. In den Protosmelodien des Alleluiarions begegnen oft Formeln in einer solchen Lage, dass wir ein *b♭* in ihnen annehmen müssen, s. z. B. A 1a.

A 1a:1	*Dab♭aGab♭*	H⁸:*ab♭*	Aᵐ.*D*	Seltene Our.-Kad. auf *D*
A 1a:2	*aaGaab♭aG*	H⁸·*ab♭*	Aᵐ·*D*	F².*D* Aᵐ:*D* + F¹·*G*

siehe die vollständige Neumation in Beisp. 1, auf die auch im folgenden verwiesen wird. Es handelt sich hier scheinbar um ein *b♭* der gleichen Art wie in den oben genannten Barysmodulationen des Hirmologions und Sticherarions. A 1a:2 endet mit F¹·*G* auf *G*, während die überwiegende Mehrheit der Stichoi im Protos sonst mit F¹·*a* auf *a* ausgeht, einer gerade im Protos äusserst akzeptablen Finalis, und alles spricht denn auch dafür, dass das abschliessende *G* in A 1a:2 als ein *a* „empfunden" wurde, dass *G* also *a*'s Eigenschaften übernommen hat, jedenfalls in bezug auf die Intervallverhältnisse *über a* (d.h. diejenigen mit einem Ganzton zuzüglich eines Halbtons darüber (*Gab♭* entsprechend *abc eine* Ganztonstufe höher)). Dies wird in Vat. gr. 345 von dem zweimal belegten [Martyria] = *a* bestätigt, das besagt, dass das notierte *a* in theoretischer Hinsicht als ein *b* mit dessen Eigenschaften empfunden wird, d.h. mit der [Martyria] entsprechenden Intonationsmelodie in der Lage *aGFGa* und mit einer Halbtonstufe über dem notierten *a*, i.e. *b♭*. Das theoretische *b* ist also nach *a* und das theoretische *a* nach *G* verlagert worden.

In welchem Sinne entspricht nun das notierte *G* dem *a*, was die Intervallverhältnisse *unter* diesem Ton anlangt? Würden wir das notierte *G* als ein *a* in der Bedeutung [Martyria] auffassen, bekäme die [Martyria] entsprechende Intonationsmelodie die Lage *GFE♭DC-G*, also mit einer Vertiefung des *E*; dass dies nicht der Fall ist, geht u.a. aus den drei Malen Aᵐ.*D* hervor, die deutlich die Halbtonstufe *E-F*, also *E* und nicht *E♭*, bezeugen. Das notierte *G* wird eher als ein [Martyria] (ein definiertes *a*) empfunden, eine Ansicht, auf die wir unten näher eingehen werden.

Während wir jedenfalls teilweise imstande sind, das Vorkommen von *b♭* von gewissen Parallelen aus dem Protos im Hirmologion und Sticherarion her zu verstehen, ist die Entwicklung in A 1b.2 ungleich schwieriger zu verstehen. Die Analyse ergibt folgendes:

(*a*)*EF* H⁴.*bc* Aᵐ:*E* + F¹ *a*

Vor dem Initialmotiv (*a*)*EF* finden wir die normale Medialsignatur [Martyria] = *a*, und das Initialmotiv selbst bestätigt deutlich die Halbtonstufe *E-F*. Die folgende H⁴.*bc*-Formel wird auch nicht unnormal anmuten, aber danach begegnen zweimal Aᵐ.*E*, die - so wie es besonders im Kap. X, § 1 samt in Beisp. 36 und 39 nachgewiesen wurde - eine Versetzung von Aᵐ.*D* um eine Stufe höher (z. B. in A 1a:1-2, s. o.) darstellen, was zur Folge hat, dass die Halbtonstufe *F♯-G* eingeführt wird und die Melodie auf F¹·*a* (hier aus anderen Schlusszeilen im Protos in Vat. gr. 345 ergänzt) auf *a* ausgeht, aber in einer Lage, die gleichzeitig die Alteration des *F* mit sich führt.

Die Alteration des *F* ergibt sich aus einer langen Reihe vorangegangener Untersuchungen, die ich hier nicht wiederholen will; wir beschränken uns darauf festzustellen, dass wir im Protos auf einen eigenartigen Widerspruch

[1] Siehe z. B. *Nov. Tr.*, Hymne Nr. 1, Zeile 1-7 (S. 3).

stossen - z. B. in A 1b·2 und an zahlreichen anderen Stellen - einen Widerspruch zwischen normalen Signaturen, Formeln und Motiven in normaler Lage auf der einen und „falschen" Signaturen, Formeln und Motiven, die die Halbtonstufe *F♯-G* zu bestätigen scheinen, auf der anderen Seite. Wir werden unten in § 3 in Verbindung mit einigen Erwägungen bezüglich der tonalen Genesis der Alleluiarionmelodien wieder auf dieses Problem zurückkommen.

Auf Grund einer Analyse der Form der Alleluiarionmelodien - ganz besonders derjenigen in Vat. gr. 345 - lassen sich diese eigenartigen Widersprüche am besten als eine modale Verschiebung, d.h. als *eine Verlagerung des tonalen Feldes* im melodischen Verlauf erklären. Die Melodien beginnen meist mit Signaturen wie [Martyria] = *D* oder [Martyria] = *a*, machen also *D* oder vielleicht eher den Pentachord *D-a* zu ihrem Ausgangspunkt. Ziemlich schnell wird das tonale Feld des melodischen Verlaufes nach einem neuen Zentrum, entweder *a* oder *G*, verlagert, besonders *a* zeichnet sich als ein solches aus.[1] Mit *a* als tonalem Zentrum erhalten wir eine Reihe von Halbtonformeln zur Hervorhebung der Halbtonstufe *b-c*, und *a* wird in Übereinstimmung damit immer wieder als [Martyria] definiert, die theoretische Bezeichnung für den tiefsten Ton, *D*, in dem Tetrachord, der nach unten hin durch einen konjunkten Tetrachord auf den Tönen *DCB♮A* verlängert ist. Das entspricht - mit einem notierten *a* als Ausgangspunkt - *aGF♯E*. Oder anders ausgedrückt: Das tonale Feld wird versetzt, so dass das notierte *a* als ein *D* - oder so, dass das notierte *G* als ein *D* empfunden wird; der byzantinische Sänger hat nämlich keinen prinzipiellen Unterschied zwischen

A 1a·2 F² *D* Aᵐ *D* + F¹·*G* und
A 13b·2 F²:*E*(v) Aᵐ:*E* + F¹:*a*

empfunden, denn die Intervallverhältnisse sind miteinander identisch; er ist nur auf verschiedenen melodischen Wegen nach A 1a:2 bzw. A 13b 2 gelangt. In der vorigen systematischen Analyse nannten wir die Tonalität in A 1a·2 *tief*, da sie von den Halbtonstufen *E-F* und *a-b♭* bestimmt ist, und die Tonalität in A 13.2 *hoch*, weil die Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c* in ihr vorherrschen.

In den Alleluiarionmelodien im Protos begegnen also Eigentümlichkeiten, die wir in gewissem Ausmass auf der Grundlage ähnlicher Beobachtungen im Hirmologion und Sticherarion verstehen und erklären können, aber der überwiegende Eindruck ist doch der, dass die im voraus bekannte Protostonalität mit der neuen Tonalität, die durch eine Verlagerung des tonalen Feldes entsteht, im Widerspruch steht. Die letztere Tonalität ist die vorherrschende.

(b) *Der Deuteros*

In Kap. V, § 6, erörterten wir kurz die Tonalität des Deuteros im Hirmologion und Sticherarion. Wir kamen zu dem Ergebnis, dass die Tonart - abgesehen von Finalkadenzen und einigen Medialkadenzen auf *E* - von Medialkadenzen auf *G* und von einer *G*-Tonalität überhaupt dominiert wurde, während sich gewisse Probleme in Verbindung mit dem Empfinden eines Tritonus *F-b* einstellten.

Bei den Alleluiarionmelodien im Deuteros gewinnt man wie im Protos den Eindruck, dass das tonale Feld in überwiegendem Masse versetzt worden ist. Der Deuteroscharakter kommt nämlich durch die insgesamt 21 Medialkadenzen auf *b* zum Vorschein, einer Finalis, die z. B. im Sticherarion verhältnismässig selten ist.[2] Von Medialkadenzen auf *G* finden wir insgesamt 9, und die *G*-Tonalität tritt stark in Finalkadenzen und in zahlreichen Formeln hervor, die sich nach *G* richten oder in *G* einmünden, wie z. B. KOU.*G*, H¹.*bc*, H⁴·(*bc*)*de* usw. Wenn die Finalkadenz meist mit F²:*a* auf *a* endet, so muss man dabei beachten, dass die Finalkadenz in den ältesten Hss. eine Verlängerung erhält, welche die Finalkadenz auf *G* ausgehen lässt, s. Beisp. 74.

Es ist hauptsächlich der Ton *E*, der der Tonart im Hirmologion und Sticherarion ihren Deuteroscharakter verleiht. In den Alleluiarionmelodien spielt der Ton *E* auch eine Rolle; die lange Ouranismakadenz auf *E* ist insgesamt 11 Mal belegt. Eine Untersuchung der entsprechenden Kadenz im Kontakarion (wo sie auf *D* ausgeht) zeigt, dass man im Alleluiarion aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem *F♯* über dem *E* rechnen muss, s. Kap. VII, § 1. Anders ausgedrückt: der Ton *E* mit einem darüberliegenden *F♯* wird kaum als ein Deuteroscharakteristikum empfunden worden sein, wenn *E* in diesem Zusammenhang theoretisch definiert werden sollte, würde es dieselbe Lage haben wie [Martyria]. Dass das für die Tonart entscheidende tonale Feld nach der Halbtonstufe *b-c* verlagert ist und dass die lange Alleluiariontradition diese sicher problematische Kadenz ganz überspringt (s. Kap. XXI, § 1), wird so verständlich.

Die Tonalität des Deuteros wird daher im grossen ganzen identisch mit der hohen Tonalität des Protos - bestimmt von den Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c*.

(c) *Tetartos*

Die Tonalität des Tetartos bereitet keine wirklichen Schwierigkeiten; sie entspricht in groben Zügen der sticherarischen. Vorherrschend sind die Halbtonstufen *b-c* und *e-f*. Die Final- und Medialkadenzen liegen meist auf *d* und *c* sowie - und das ist wohl das Bemerkenswerteste - auf *b*. Im Deuteros hat eine Medialkadenz auf *b* einen Sinn, vgl. oben, aber sie hat es kaum im Tetartos. Daher ist es auch eigenartig, dass eine nähere Analyse dieser Kadenz in Vat. gr. 345 die Annahme zulässt, die Kadenz führe eine Vertiefung des *b* mit sich und lasse sich als eine Transposition der eigentlichen Ouranismakadenzen betrachten, indem die Ouranismaformel selbst nach *e♭dcb♭* transponiert ist. Ob dieses nur in Vat. gr. 345 oder auch in anderen Hss. eine Rolle spielt, ist nicht zu entscheiden, s. Kap. IX, § 2.

[1] In den meisten Fällen dominiert die Tonalität mit *a* als Zentrum im ganzen betreffenden Stichos. selten sehen wir einen Übergang aus der von *a* in die von *G* bestimmte Tonalität, z. B. in A 4a 2, woraus hervorgeht, dass dieser Wechsel nur in Vat. gr. 345 geschieht, vgl. Beisp. 114.

[2] Siehe z. B. *Imitated Verses*, Nr. 9 in *Octoech. II*, S. 11.

Abgesehen von diesem tonalen Schwanken ist für den Tetartos die nahe Verwandtschaft mit dem Protos bezeichnend. Die meisten Formeln und Kadenzen im Protos sind im Tetartos eine Quarte höher zu finden. Von diesen Formeln und Kadenzen im Protos gilt, dass sie am kräftigsten die Einführung des neuen tonalen Feldes bezeugen, das in scharfem Kontrast zu der üblichen Protostonalität steht, s. o.

(d) *Plagios Protos*

Die Tonalität des Plagios Protos entspricht grob gesehen der, die wir in Verbindung mit dem Protos als die tiefe, von den Halbtonstufen *E-F* und *a-b♭* bestimmte Tonalität charakterisierten. In einem einzelnen Fall begegnen wir in Vat. gr. 345 der aus dem Protos bekannten hohen Tonalität, und zwar in A 38b, siehe die Gesamtanalyse. Sieht man aber von diesem Beleg ab, so heisst das, dass die Tonalität im grossen ganzen der Tonalität entspricht, die wir im Plagios Protos des Sticherarions finden, d.h. mit praktisch festem *b♭* und mit einer Serie Medialkadenzen auf *D* und *F*. Die Finalkadenz endet mit F♭:*C* auf *C*, einer bemerkenswerten Finalis in dieser Tonart; gewisse Hss. haben hier jedoch *D*, s. Kap. XII, § 4. Was die Finalis auf *C* betrifft, ist es interessant, dass die Vergleiche von A 39 mit seinen abendländischen Äquivalenten gerade an diesem Punkt Übereinstimmung zeigen, s. Beisp. 146, Sektion 6 und 10.

(e) *Der Plagios Deuteros.*

In bezug auf die Tonalität im Plagios Deuteros sei in erster Linie auf die ausführliche Behandlung aller Melodien in dieser Tonart in Kap. XVII verwiesen.

Wie im Protos besteht auch hier ein Widerspruch zwischen den Intervallverhältnissen, die wir in den den Plagios Deuteros-Signaturen entsprechenden Intonationsmelodien und in den darauf folgenden Plagios Deuteros-Initialmotiven (z.B. A 44b·1, A 44b 2 usw.) erwarten müssen, d. h. in erster Linie zwischen der Halbtonstufe *E-F* einerseits und den Intervallverhältnissen, die wir auf Grund der Lage bekannter Formeln und zahlreicher „falscher" Signaturen anzunehmen gezwungen sind, d. h. in erster Linie der Halbtonstufe *F♯-G* andererseits.

Genaugenommen scheint der theoretische Plagios Deuteros nur in kleinen Enklaven im Umkreis der genannten Plagios Deuteros-Signaturen zu seinem Recht zu kommen. Sonst hat die Tonart sich völlig aufgelöst. Ausserhalb der genannten Enklaven stellen die melodischen Elemente, Formeln, Motive und Kadenzen eine Transposition der entsprechenden melodischen Elemente im Plagios Protos um eine Stufe höher dar, d. h. eine Versetzung, die die melodischen Elemente hinauf in die aus dem Protos bekannte hohe, von den Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c* bestimmte Tonalität bringt.

(f) *Der Plagios Tetartos.*

Die Tonalität im Plagios Tetartos ist ungefähr die gleiche wie die im Hirmologion und Sticherarion. Die Melodien liegen meist höher als in den beiden genannten musikalischen Gattungen (und höher als die Kontakionmelodien im Plagios Tetartos); z.B. wird der Ton *D* sozusagen gar nicht berührt (nur im Initialmotiv in A 45b·3), und das bedeutet, dass wir u.a. keine Anastamaformeln oder Medialkadenzen auf *D* antreffen, die eine Wertung der Intervallverhältnisse unter *G* veranlassen könnten.

Es besteht kein Grund, das *F* in den Initialmotiven *EFG* und *GFG* anzufechten; nur in der plagiierenden Ouranismakadenz auf *G* scheint es begründet, eine Alteration des *F* anzunehmen, s. Kap. IX, § 3 sowie Beisp. 35.

§ 2. *Ein tonales System?*

Die systematische Analyse der Kadenzen, Formeln und Motive und die Zusammenfassung der daraus gewonnenen Ergebnisse und ihrer Bedeutung für die Tonalität im vorigen Paragraphen beruhte auf einer Reihe von Beobachtungen und Erscheinungen in Verbindung mit den Melodien der Alleluiarionsammlung. In meinen bisherigen Ausführungen habe ich noch nicht versucht, ein tonales System aufzustellen; denn die Tonalität wurde nur als eine Reihe von Eigentümlichkeiten der einzelnen Tonarten beschrieben.

Bei der Aufstellung eines tonalen Systems geht man einen Schritt weiter, indem man versucht, eine zusammenfassende rationelle Erklärung dieser Phänomene zu geben, eine Systematisierung, die praktisch stets zu einer *Auslegung* der Phänomene wird, die der Interpret für entscheidend hält, schlimmstenfalls mit dem Ergebnis, dass ganz oder teilweise von den Erscheinungen abgesehen wird, die sich aus irgendeinem Grunde nicht in das „System" einordnen lassen.

Mit diesen Vorbehalten in mente muss man aber daran festhalten, dass es legitim ist zu versuchen, ein tonales System aufzustellen, wenn die gesammelten Beobachtungen auf ein bestimmtes Muster zu weisen scheinen, und wenn man meint, so ein kurzes und aufschlussreiches Abbild des Wesens der Melodien geben zu können, aber etwas anderes und mehr als eine Auslegung kann es nie werden.

In Kap. V, § 5-7, habe ich u. a. das tonale System behandelt, das Oliver Strunk 1942 auf Grund der Sticherarionmelodien für die byzantinische Musik aufstellte. In diesem Zusammenhang habe ich zu beweisen versucht, dass Strunk - weil er sowohl die theoretischen Erläuterungen der Papadike wie auch eine Analyse des Melodienmaterials selbst zu seinem Ausgangspunkt machte - Gefahr lief, eine zu einseitige Deutung der Tonalität vorzunehmen. Er scheint nämlich gewisse Phänomene zu übersehen, die nicht in der Theorie, sondern nur in den Melodien vorkommen, und zwar die Möglichkeit von *b♭* im Barys, Plagios Protos und Protos, das Tritonusproblem im Deuteros und Plagios Deuteros sowie die „falschen" Signaturen in Verbindung mit den Anastamaformeln auf *D* im Plagios Tetartos, die als Bestätigung eines mehr oder weniger festen *F♯* in dieser Tonart gewertet werden können.

Genauso ist das tonale System, das ich 1960 in bezug auf die Kontakionmelodien aufzustellen versucht habe, als eine einseitige Auslegung kritisiert worden, und darin

hat die Kritik recht, aber strenggenommen habe ich das selbst nie als etwas anderes als eine einseitige Auslegung aufgefasst haben wollen, einseitig in dem Sinne, dass ich dem genannten tonalen System ausdrücklich die Hypothese zugrunde lege, dass die „falschen" Signaturen zusammen mit den Neumengruppen und den Kadenzen (in konsequentem Quartabstand) viel besser mit dem Wesen der Kontakionmelodien übereinzustimmen scheinen als das oktoechische System, in dem die Melodien faktisch vorliegen und dessen Existenz ich keineswegs verleugnen will. Meine Deutung ist also einseitig, weil ich dieses oktoechische System für sekundär halte.[4]

Mit vorliegender Abhandlung habe ich meine im Jahre 1960 veröffentlichten Gesichtspunkte unterbaut und weitergeführt. In vielen Punkten bestätigt die Analyse der Alleluiarionmelodien die Ergebnisse, zu denen ich damals kam, das gilt von der neuen Auffassung der Funktion der Medialsignaturen (Kap. VI), von der Analyse der langen Ouranismakadenzen auf *E* und *D* (Kap. VII, § 1 und 3), der kurzen Ouranismakadenzen (Kap. VIII) und von den Untersuchungen der Anastama- und der Halbtonformeln (Kap. XIII-XIV) usw. Die vorliegende Arbeit ist also als ein neuer Beitrag zu einer sicherlich etwas einseitigen Diskussion zu betrachten.[5]

Auf Grund meiner Abhandlung aus dem Jahre 1960 kann ich die Tonalität der Alleluiarionmelodien daher wie folgt beschreiben: Praktisch in allen Melodien stösst man auf eine ausgesprochene Neigung, die Halbtonstufen in gegenseitigen Quartabstand zu setzen, besonders in den Tonarten, in denen wir herkömmlicherweise (auf Grund der Tonalität der Sticherarionmelodien) einen entsprechenden Quintabstand erwarten: im Protos, in welchem wir meist entweder die Halbtonstufen *E-F* und *a-b♭* oder *F♯-G* und *b-c* finden, und im Deuteros und Plagios Deuteros, wo die Halbtonstufen *F♯-G* und *b-c* gebräuchlich sind. Der Plagios Tetartos entzieht sich einer eigentlichen Beurteilung, da wir nur die Halbtonstufe *b-c* mit Sicherheit feststellen können. Der Tetartos und der Plagios Protos zeigen die Halbtonstufen sowohl hier als auch im Sticherarion überwiegend im Quartabstand *b-c/e-f* bzw. *E-F/a-b♭*.

Diese Beobachtungen deuten auf ein bestimmtes Muster, die „wandernden" Kadenzen, Formeln und Motive und die dementsprechenden „falschen" Signaturen bewirken nicht alle möglichen zufälligen Versetzungszeichen, sondern im grossen und ganzen nur entweder *b♭* oder *F♯*. D.h. das tonale System der Alleluiarionmelodien lässt sich als eine Gruppe konjunkter Tetrachorde beschreiben, die in zwei Ausführungen belegt ist, und zwar als

G A B C
C D E F
F G a b♭

im Plagios Protos und vereinzelt im Protos und als

D E F♯ G
G a b c
c d e f

im Rest des Protos sowie im Deuteros, Tetartos und Plagios Deuteros.[6]

Damit soll nicht verschwiegen werden, dass wir besonders im Protos und Plagios Deuteros hauptsächlich Initialmotiven begegnen, die für einen Quintabstand zwischen den Halbtonstufen *E-F* und *b-c* zu sprechen scheinen, in der Hinsicht ist dieser Versuch, ein tonales System aufzustellen, eine einseitige Auslegung. Aber die genannten Belege sind entschieden in der Minderheit, und im folgenden Paragraphen werden wir dafür argumentieren, dass sie sekundär sind.

§ 3: *Genetische Betrachtungen*

Wenn zu der Zeit, da die Alleluiarionmelodien entstanden, ein musikalischer Oktoechos vorgelegen hätte, wären alle acht Tonarten wahrscheinlich auch in diesen Melodien vertreten, so wie es in anderen Oktoechossammlungen der Fall ist. Der Umstand, dass Tritos und Barys fehlen, kann mit anderen Worten als ein Zeugnis dafür genommen werden, dass die Melodien aus einer prä-oktoechischen Periode stammen.[7] Es ist schwierig zu beurteilen, wann ein musikalischer Oktoechos begann, auf byzantinischem Gebiet eine wirkliche Rolle zu spielen, aber es wird berechtigt sein anzunehmen, dass es im 6.-7. Jahrhundert, vielleicht früher geschah.[8] Diese Feststellung bedeutet eine sehr frühe Datierung der Alleluiarionmelodien, eine Datierung, die ungefähr in dieselbe Richtung weist wie die vorsichtigen Konklusionen, die wir aus den Vergleichen der byzantinischen mit den abendländischen Alleluiamelodien zu ziehen wagen, s. Kap. XXII, insbesondere § 10.

Andererseits verteilen die Melodien sich jetzt auf sechs Tonarten, und obwohl wir den prä-oktoechischen Ursprung der Alleluiarionmelodien voraussetzen, muss diese Verteilung auf sechs Tonarten jedenfalls in „oktoechischer" Zeit stattgefunden haben. Nach welchen Prinzipien geschah diese Verteilung? Zerfielen die Melodien im voraus in sechs Gruppen den 6 Tonarten entsprechend oder mussten sie diesen angepasst werden?

Bezeichnend für eine byzantinische Kirchentonart ist bekanntlich nicht z.B. eine bestimmte Skala, sondern eine Gruppe musikalischer Phrasen, Formeln und Motive, es handelt sich im Sticherarion besonders um die Kadenzen, aber auch um viele andere melodische Elemente. Die Melodien im Sticherarion zerfallen in acht

[4] *The Tonal System*, S. 31 ff.
[5] Die einzige schriftliche Reaktion war bisher Reinhold Schlötterers zuvorkommende Besprechung in *Byzantinische Zeitschrift* Bd. 55 (1962), S. 102-03. Raasted erörtert meine Gesichtspunkte mehrere Male in seinem in Kürze erscheinenden Buch über Signaturen und Intonationen.
[6] So wie ich es schon in *The Tonal System*, S. 35, Anmerkung 40 angedeutet habe.
[7] In der Introduktion zur Faksimileausgabe von Ashb. 64 hat Carsten Høeg eine Übersicht über die Verteilung der Kontakionmelodien auf die acht Tonarten ausgearbeitet, in denen besonders der Protos, der Plagios Protos, der Tritos und der Barys benachteiligt sind, und indem er ausserdem auf die Alleluiarionmelodien verweist, in denen der Tritos und Barys ganz fehlen, folgert er: "Cet état de choses peut suggérer l'idée que les mélodies du recueil qui nous occupe appartiennent à une tradition pré-octoéchique" (S. 36).
[8] Siehe Gustav Reese, *Music in the Middle Ages* 1940, S. 72-75

verschiedene Gruppen, die sich auf diese Weise charakterisieren lassen (oder vielleicht nur sieben, weil es in zahlreichen Fällen schwierig ist, die Deuteros- von den Plagios Deuteros-Melodien zu unterscheiden, s. Kap. V, besonders § 3 und 6) - wenn auch zwischen diesen Gruppen viele Übergänge festzustellen sind

Es ergibt sich nun die Frage, ob man von verschiedenen Gruppen dieses Typs in den Alleluiarionmelodien sprechen kann Blicken wir auf die in Kap. IV, § 5 befindliche Übersicht über die Zeilenkadenzen der kurzen Alleluiariontradition, bemerken wir, dass die seltene Ouranismakadenz, die Variante der Ouranismakadenz auf *a* sowie die *E-F*-Kadenz für den Protos kennzeichnend sind - die lange Ouranismakadenz auf *E* und die spezielle Ouranismakadenz auf *b* für den Deuteros - die spezielle Ouranismakadenz auf *b* (die sich von derjenigen im Deuteros unterscheidet) für den Tetartos - die lange Ouranismakadenz auf *D* für den Plagios Protos und die lange Ouranismakadenz auf *G* für den Plagios Tetartos, während der Plagios Deuteros keine solchen Charakteristika aufweist

Vorherrschend sind die intermodalen Kadenzen, d h die intermodalen Dur- und Mollkadenzen, die Halbtonformelkadenzen, die intermodalen Ouranismakadenzen und die Stufenkadenzen, ferner die Finalkadenzen, von welchen zwei Formen im Protos und Plagios Protos auftreten. Die eine dieser beiden Formen finden wir im Tetartos und die andere im Plagios Deuteros wieder, während der Deuteros und der Plagios Tetartos ihre Formen im grossen ganzen gemein haben, s. Kap. XII

Die systematische Analyse der Formeln und Motive hat ebenfalls gezeigt, dass die meisten von ihnen in allen oder zumindest in mehreren Tonarten vorkommen Kurz, es ist schwierig, in der Alleluiariontradition von sechs verschiedenen den sechs Tonarten entsprechenden Gruppen zu sprechen. Strenggenommen gibt es nur vier Gruppen dieser Art eine, die einen Teil des Protos sowie den Plagios Protos und den Plagios Deuteros enthält, eine mit dem Rest des Protos und dem Tetartos, eine mit dem Deuteros und eine, die den Plagios Tetartos umfasst Dabei sind die letzten beiden Gruppen jedoch nah verwandt. Überhaupt kann diese Einteilung nicht so genau werden wie im Sticherarion, da der intermodale Charakter sie verwischt

Aus guten Gründen wissen wir nicht, wie die Melodien klangen, als sie in die vorliegenden sechs Tonarten eingeordnet wurden Aber es scheint klar, dass so wenig charakteristische Gruppen vorhanden waren, dass sie sich nur mit grosser Mühe auf ganze sechs Tonarten verteilen liessen

Einen Fingerzeig, wie die Melodien ausgesehen haben und nach welchen Prinzipien die Verteilung stattfand, gibt ein Studium des Plagios Deuteros Wie bereits oben im § 1 erwähnt, lassen sich die Melodien in dieser Tonart - abgesehen von gewissen Enklaven im Umkreis von Plagios Deuteros-Signaturen und -Intonationen - als Transpositionen entsprechender melodischer Elemente im Plagios Protos betrachten. Als Tonart ist der Plagios Deuteros in der Alleluiariontradition faktisch eine Fiktion, denn ausser den genannten Enklaven haben die Melodien nichts mit dem Plagios Deuteros zu tun, und alles spricht dafür, dass die Initial- und Medialsignaturen sowie die folgenden, vielleicht von den Signaturen hervorgerufenen Initialmotive an dem Zeitpunkt zu den Melodien hinzugefügt wurden, an dem man im Alleluiarion aus irgendeinem Grund den Plagios Deuteros als Tonart vertreten sehen wollte

Komplizierter sind die Verhältnisse in den Protosmelodien Wir haben schon oben in § 1 davon gesprochen, dass die tonalen Verhältnisse in den Melodien in ihrer vorliegenden Form am besten als ein Wechseln zwischen zwei tonalen Feldern zu erklären sind, von welchen das Feld um *a* mit einem darunterliegenden *F♯* dominierend ist (bzw. um *G* mit darunterliegendem *E*, was lediglich eine Transposition des erstgenannten tonalen Feldes ist). Gerade weil das tonale Feld um *a* bzw *G* so sehr vorherrscht, wird man gezwungen, analog den Folgerungen oben in Verbindung mit dem Plagios Deuteros anzunehmen, dass das andere tonale Feld um *D* oder das von dem Pentachord *D-a*, dem konventionellen Protosschema, bestimmte tonale Feld sekundär ist und hinzugefügt wurde, um einen Protos ins Alleluiarion zu bringen Sondert man diese sekundären Elemente ab, entsprechen die Protosmelodien in allem den eine Quarte höher liegenden Melodien im Tetartos.

Betrachten wir so den Protos und Plagios Deuteros als sekundäre Gruppen in der Alleluiariontradition, bleiben der Deuteros, der Tetartos, der Plagios Protos und der Plagios Tetartos übrig, gerade die vier Gruppen, die unsere Analyse ergab, und es wird kaum möglich sein, die Zahl der Gruppen auf Grund des vorliegenden Materials weiter zu reduzieren Mit diesen vier Gruppen war es wie gesagt ausserordentlich schwierig, das oktoechische Schema auszufüllen. Dass gerade der Tritos und der Barys in der vorhandenen Fassung fehlen, ist aus dieser Perspektive gesehen mehr zufällig, da man in der Alleluiariontradition eher einen Barys als einen Plagios Deuteros erwartet hätte; denn der Barys lehnt sich eng an den Plagios Protos an Etwas anderes ist es, dass eine Barystonart dem Plagios Tetartos wahrscheinlich eine gewisse Konkurrenz machen würde.[9]

Bisher versuchten wir, die primären Elemente der Alleluiarionmelodien von den sekundären zu unterscheiden, und wir haben uns dafür entschieden, das Vorkommen dieser beiden, sich zuweilen stark widersprechenden Elemente als das Produkt einer Anpassung eines prä-oktoechischen Melodienmaterials an den Oktoechos zu deuten, einer Anpassung, die deutlich nicht ganz gelungen ist und die die grössten Schwierigkeiten bereitet. Dieser Anpassung ist u a ein grosser Teil der völlig unerklärbaren Fehler in dieser Tradition zuzuschreiben Von den Anpassungsproblemen zeugen in erster Linie die „fal-

[9] Für die beiden Tonarten Barys und Plagios Tetartos ist in diesem tonalen System faktisch kein Platz, s. *The Tonal System*, S. 34

Beisp. 141
A 9b 3
Vat. gr 345,
fol 21v
Protos

H[9] *bc* — H[1]· *F♯G* — *F♯G* — F/H[9] *bc* — F[1] *a*

schen" Signaturen, die nicht etwa nur begrenzte, teilweise Transpositionen bestätigen, sondern das vorherrschende tonale Empfinden in den Melodien angaben. Die „falschen" Signaturen sind ein eigenartiges Merkmal dafür, dass diese oktoechischen Zeichen sich gegen die oktoechische Theorie verwenden lassen, so wie sie z.B. die Papadike definiert Sogar die Theorie hat sich der besonderen tonalen Struktur dieser Melodien anpassen müssen.[10] Was die „falschen" Signaturen betrifft, möchte ich kräftig unterstreichen, dass den vorliegenden Untersuchungen hauptsächlich die Vat. gr. 345 zugrunde liegt, die sich durch ihre Zuverlässigkeit und ihren Reichtum an „falschen" Signaturen in der Alleluiarionsammlung auszeichnet. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den Kommentar zur fortlaufenden Analyse aller Melodien, aus dem hervorgeht, dass z.B. Γ. γ. III og E β. II, die Vat gr. 345 sehr nahe stehen, weit mehr „oktoechisch" beeinflusst sind als diese Hs.

Die Theorie hat sich anpassen müssen, aber andererseits wurden die Melodien auch einem gewissen theoretischen Druck ausgesetzt, damit sie sich in die sechs Tonarten, besonders in den Plagios Deuteros und Protos (vgl oben) einordnen liessen. Überhaupt ist für die Alleluiarionmelodien in tonaler Hinsicht der Gegensatz charakteristisch, der zwischen der theoretischen Anpassung (den „falschen" Signaturen) einerseits und dem theoretischen Druck andererseits (den normalen Signaturen, die beispielsweise im melodischen Kontext im Plagios Deuteros fast heimatlos geworden sind) besteht

Im Plagios Deuteros ist der theoretische Druck ausserordentlich deutlich In zahlreichen anderen Fällen bedarf es erst einer eingehenderen Analyse, um ihn festzustellen. Ich verweise hier auf Beisp. 141, das A 9b·3 wiedergibt, es ist dies eine Schlusszeile im Protos, die sich unmittelbar an eine mit der intermodalen Durkadenz auf *G* ausgehende Zeile anschliesst, einer Kadenz, die aller Wahrscheinlichkeit nach ein *F♯* unter dem *G* gehabt haben wird. Dieses tonale Empfinden wird nach A 9b·2 plötzlich von der Signatur ꜫ/ = *a* abgebrochen, die in ihrer gesungenen Form *aGFFD-a* in der Intonation selbst und vermutlich auch im folgenden Initialmotiv *aFG* ein *F♮* eingeführt. Über der Neumation in Beispiel 141 ist das Ergebnis der Analyse der folgenden beiden Elemente in A 9b.3 angeführt, aus dem hervorgeht, dass *F♮* von H[9] *F♯G* an durch *F♯* ersetzt wird. Das *F♮* zwischen der vorhergehenden Durkadenz auf *G* in A 9b:2 und dem Rest der Schlusszeile in A 9b 3 erhält mit anderen Worten eine Stellung als tonale Enklave.

Im Verhältnis zur vorangegangenen Durkadenz auf *G* scheint ꜫ/ = *a* als eine vorwärtszeigende Medialintonation zu betrachten sein, vgl Kap. VI, § 4, aber auch dieser Gesichtspunkt hält einer näheren Prüfung nicht stand: denn die genannte Medialsignatur introduziert ja gewöhnlich kein Motiv wie *aFG*, nach ihr sollte man viel eher *aEF* oder ähnliches erwarten. Die Medialsignatur ist im melodischen Kontext faktisch heimatlos, ihr Vorhandensein ist als Auswirkung eines theoretisch bedingten Drucks anzusehen, der ein Protosempfinden, hier ein *F♮*, erzwingen soll, so wie wir es auch in der Transkription vermerken müssen. Dass hier von einem theoretischen Druck die Rede ist, ergibt sich mit aller wünschenswerter Deutlichkeit aus den am nächsten mit Vat gr 345 verwandten Hss., Γ. γ. III und E β. II, die statt *aFG* ohne vorhergehende Medialsignatur *bFG* haben, d.h. einen offenen Tritonus, der jedoch aufgelöst und als *bF♯G* verstanden werden sollte, da *F♯* wie gesagt im melodischen Kontext vorherrscht. Wenn die Medialsignatur in Vat gr 345 ausgelassen worden wäre, hätte man die Tonfolge *aFG* ohne weiteres als eine Form des Initialmotivs *F♯G* angesehen

Dasselbe Problem stellt sich ein in A 9a 4 sowie wahrscheinlich in der etwas komplizierten Variante in A 11a:2, siehe den Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien

[10] Eine andere Erklärung wird auch möglich sein. Wir haben in dieser Abhandlung die Ansicht vertreten, dass die Signaturen gesungene Intonationen repräsentieren, s. Kap. VI, insbesondere § 3-4. Es ist denkbar, dass die Intonationen als musikalische Ornamente prä-oktoechisch sind und dass die „falschen" Signaturen in der Form gesungener musikalischer Ornamente nicht als Folge der Anpassung der Theorie an nicht-oktoechische Melodien aufzufassen sind, sondern als Elemente, die ebenso alt wie die prä-oktoechischen Melodien selbst sind. Über ähnliche Gesichtspunkte in bezug auf das Alter der Intonationen, s. RAASTEDS demnächst erscheinendes Buch

Kapitel XXI Das Verhältnis zur byzantinischen Musik im allgemeinen

§ 1. *Die lange Alleluiariontradition.*

Bisher legten wir unseren Untersuchungen den sogenannten kurzen Psaltikonstil und insbesondere den kurzen Alleluiarionstil zugrunde. Über den *langen* und den *kurzen* Stil, siehe Kap. I, § 5-7, und die Darstellung der Quellen in Kap. II, besonders § 7 über die musikalische Überlieferung von A 1a. Im folgenden geben wir eine kurzgefasste Beurteilung des langen Alleluiarionstils unter Berücksichtigung der Resultate, zu denen wir im vorhergehenden kamen. Die Untersuchung wird in drei Abschnitte eingeteilt (a) Kadenzen, (b) Formeln und Motive, (c) die Tonalität. Der Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Alleluiarionsammlung in Ashb. 64, die an einem Punkt von Γ. γ. V ergänzt wurde, und zwar mit A 43, das in Ashb. 64 fehlt.

(a) *Kadenzen*

Die meisten Zeilen - und alle Finalkadenzen aus der kurzen Alleluiariontradition finden ihre deutlichen Äquivalente in der langen Alleluiariontradition.[1] Die Bestimmung der Äquivalente in der langen Überlieferung verursacht in einzelnen Fällen Schwierigkeiten. Im untenstehenden Verzeichnis sind unter Plagios Deuteros zwei unsichere Fälle angeführt, die sich nicht auf Grund der kurzen Tradition bestimmen lassen.[2] Die folgende Übersicht ist in Übereinstimmung mit der Reihenfolge in der systematischen Analyse in Kap. VII-XII zusammengestellt worden und kann direkt mit der Übersicht in Kap. IV, § 5 verglichen werden. Wir bemerken, dass die lange Ouranismakadenz auf *E* ganz fehlt (wird meist gegen die lange Ouranismakadenz auf *G* ausgetauscht); das gilt auch von der intermodalen Mollkadenz (die von der Halbtonformelkadenz ersetzt wird). Die lange Alleluiariontradition fügt dafür eine neue Ouranismakadenz, Ketten-Ouranismakadenz genannt, hinzu. Im Verhältnis zur Übersicht in Kap. IV, § 5, schwankt die Zahl der Zeilenkadenzen innerhalb der einzelnen Gruppen recht erheblich, ein Zeugnis eines tiefgehenderen Unterschiedes zwischen der kurzen und der langen Alleluiariontradition.

	Protos	Deuteros	Tetartos	Plag. Protos	Plag. Deut.	Plag. Tetartos	Insgesamt
Die lange Our.-Kad. auf *G*		10				21	31
Die lange Our.-Kad. auf *D* (und a)	1		10				11
Die intermodale Our.-Kad	1		10	2	11		24
Do., melismatische Form	3		6	1			10
Die seltene Our.-Kad.	2						2
Die Ketten-Our.-Kad. auf *d*, *a* und *D*	4		4	1			9
Varianten der Our.-Kad. auf *a* und *d*	3		2				5
Die Our.-Kad. auf *b* (Deuteros)		14					14
Die Our.-Kad. auf *b* (Tetartos)			5				5
Die plag. Our.-Kad. auf *G*						6	6
Die intermodale Durkadenz	13		12	7	1	17	50
Die Halbtonformelkadenz	2		9	8	7		26
Die *F-G*-Kadenz		6			3	4	13
Die intermodale Stufenkadenz	11		4	3	3		21
Die *a-b*-Kadenz		10					10
Unsichere					2		2
Die Finalkadenzen	24	20	25	14	12	23	118
Insgesamt	64	60	77	46	39	71	357

Die lange Ouranismakadenz auf *E* fehlt wie gesagt gänzlich, was vielleicht damit zusammenhängt, dass die Kadenz tonale Schwierigkeiten bereitet (mit dem $F\sharp$ über dem *E*, s. Kap. VII, § 1, sowie unten § 4, (b)), sie wird mit der langen Ouranismakadenz auf *G* ausgewechselt, die so mit der drittgrössten Belegenquote aller Zeilenkadenzen eine bedeutende Stellung in dieser Tradition erhält; die lange Ouranismakadenz auf *G* tritt bald in einer Form auf, die an diejenigen in Beisp. 13 erinnert,[3] bald in der eigentlich langen, durch ihre Verlängerung des Schlussabschnittes gekennzeichneten Form,[4] vgl. die Verlängerung der seltenen Ouranismakadenz in Ashb. 64 in A 1a:1, s. Beisp. 1.

Die lange Ouranismakadenz auf *D* wird ebenso verlängert;[5] ausserdem begegnet eine Variante auf *a* im Protos.[6] Entsprechende Verlängerungen im Verhältnis zur kurzen Tradition finden wir in der intermodalen Ouranismakadenz,[7] derselben in melismatischer Form[8] und der seltenen Ouranismakadenz, s. Beisp. 1.

Die lange Tradition fügt wie oben erwähnt eine neue Ouranismakadenz hinzu, ich habe sie Ketten-Ouranismakadenz genannt, und bezeichnend für sie ist die girlandenähnliche, ausschmückende Abwärtsbewegung vor dem Kratemohyporrhoon und der Schluss vor dem DG-Ausgang auf *d*, *a* und *D*.[9] In fünf Fällen begegnen in der langen Alleluiarionüberlieferung Ouranismakadenzen, die sich nicht den genannten Typen unterordnen lassen.

Verlängerte Formen kommen ebenfalls vor bei der Ouranismakadenz auf *b* im Deuteros[10] und Tetartos[11] sowie bei der plagierenden Ouranismakadenz auf *G* im Plagios Tetartos[12] und der intermodalen Durkadenz.[13]

Die intermodale Mollkadenz ist nicht in der langen Alleluiariontradition belegt, es ist jedoch bemerkenswert, dass sie in der langen Tradition hauptsächlich mit einer Halbtonformelkadenz von fast demselben Typ wie der in Beisp. 43 gezeigte ausgewechselt ist, mit Finales auf *d* (Tetartos), *a* (Protos), *E* (Plagios Deuteros) und *D* (Plagios Protos),[14] auf die tonalen Konsequenzen werden wir unten wieder zurückkommen.

Verlängerte Formen begegnen ferner in der *F-G*-Kadenz,[15] der intermodalen Stufenkadenz[16] und der *a-b*-Kadenz,[17] während die in der kurzen Tradition schwach stehende *E-F*-Kadenz in der langen Alleluiarionüberlieferung ganz fehlt.

Die Finalkadenzen sind wie die übrigen Kadenzen im Verhältnis zur kurzen Tradition stark erweitert, sind aber doch teilweise wiederzuerkennen, so z.B. die Finalkadenzen vom Typ 2 im Protos sowie die Form im Plagios Protos und Plagios Deuteros, s. A 1a:2 in Beisp. 1. Dafür hat die Form F/H^3 ganz ihre charakteristische Neumation verloren, und in der Finalkadenz vom Typ 1 im Protos und in der Finalkadenz im Tetartos[18] finden wir nicht mehr dieselbe Form. Die Finalkadenzen im Deuteros entsprechen ungefähr der Form in der kurzen Tradition während die Finalkadenz im Plagios Tetartos ein wenig abweicht.

(b) *Formeln und Motive.*

Die Anastamaformel ist in fast derselben Gestalt und verbunden mit den gleichen tonalen Problemen wiederzufinden, s. näher unten unter (c). Die H^1-Formel fehlt ganz und ist durch zwei etwas verschiedene Formen ersetzt.[19] Die Neumation der H^2-Formel ist jedoch auf dem Parakalesma der bereits besprochenen Halbtonformelkadenz wiederzufinden, die in der langen Alleluiariontradition eine wichtige Rolle spielt, s. o. Die H^3-Formel hat überlebt, s. z.B. A 1a:1-2 in Beisp. 1. Dasselbe gilt von der H^4-Formel, aber die freieren Formen sind in der Mehrheit. Die H^5-Formel ist durch freiere Formen ersetzt. Die H^6-Formel entspricht in einigen Fällen einer charakteristischen Formel der langen Tradition.[20]

Die KOU-Formel ist in einer erweiterten Form wiederzufinden, z.B. in den Zeilen, die mit der *a-b*-Kadenz im Deuteros enden, s. Beisp. 66. Die *dc*-, *aG*-, *GF*-, *ED*- und *DC*-Motive sind fast verschwunden, wenn man von einzelnen markanten Formen absieht.[21] Die *ecd*-, *bGa*- und *aFG*-Motive fehlen in ihren in der kurzen Tradition charakteristischen Formen. Dagegen sind die *dcd*- und *aGa*-Motive belegt.[22] Das Synagma ist in der langen Überlieferung vorhanden, vgl. Kap. XV, Anm. 2, Antikenomakylisma ebenfalls.

Von den Initialmotiven sind eine ganze Reihe in der langen Alleluiariontradition wiederzufinden: *(D)aGa*,

[1] A 8 und A 36-37 sind in der langen Tradition nicht belegt, andererseits kommen in ihr ein zusätzlicher Stichos in A 50 und eine zusätzliche Zeile in A 38a vor. Die kurze Tradition hat im Verhältnis zur langen Tradition eine zusätzliche Zeile in A 22a. Daher die verschiedenen Gesamtzahlen der Zeilen in den beiden Traditionen.

[2] Diese sind A 45a 1 und A 45b 1. In folgenden anderen Fällen ist die Bestimmung der Äquivalente in der langen Tradition nur als Versuch zu betrachten: A 22b 3 (*F-G*-Kadenz), A 58a 2-3 (intermodale Durkadenzen), besonders im Plagios Deuteros sind A 44c 1 und A 48a 2, die wir auf Grund von Γ. γ. V als intermodale Ouranismakadenzen auf *E* definierten, mit bedeutenden Schwierigkeiten verbunden.

[3] Siehe das Äquivalent in Ashb. 64, fol. 234v, Zeile 5-8.

[4] Siehe Ashb. 64, fol. 235v-236r.

[5] Siehe das Äquivalent (Ashb. 64, fol. 224r, Zeile 8-11) zu Beisp. 17.

[6] Und zwar A 2b 2, s. Ashb. 64, fol. 201r, Zeile 3-5.

[7] Vergleiche Beisp. 20 mit dem Äquivalent in Ashb. 64, fol. 214v, Zeile 3-5.

[8] Vergleiche Beisp. 23 mit Ashb. 64, fol. 220v, Zeile 2-3.

[9] Siehe Ashb. 64, fol. 214v-215r (A 24b 1), bzw. fol. 202v, Zeile 4-6 (A 5a 1) und fol. 224r, Zeile 1-3 von unten (A 41a 2).

[10] Ashb. 64, fol. 207v, Zeile 5-7 (A 14b 1).

[11] Vergleiche Beisp. 33 mit dem Äquivalent in Ashb. 64, fol. 214v, Zeile 6-8.

[12] Vergleiche Beisp. 35 mit dem Äquivalent in Ashb. 64, fol. 239r, Zeile 1-6 von unten, einer sehr markanten Form.

[13] Vergleiche Beisp. 36 und 37 mit dem Äquivalent in Ashb. 64, fol. 200v, Zeile 7-9 bzw. fol. 201v, Zeile 1-4.

[14] Siehe in Ashb. 64, fol. 217v, Zeile 5-7 (A 28b 3), bzw. fol. 201v, Zeile 8-10 (A 3b 1), fol. 232v, Zeile 9-11 (A 46a 2) und fol. 226v, Zeile 3-5 (A 39a 2).

[15] Siehe das Äquivalent zu Beisp. 52 in Ashb. 64, fol. 238r, Zeile 4-6 von unten.

[16] Siehe das Äquivalent zu Beisp. 62 in Ashb. 64, fol. 205v, Zeile 7-8.

[17] Siehe das Äquivalent zu Beisp. 66 in Ashb. 64, fol. 207r, Zeile 4-6 von unten.

[18] Vergleiche das Äquivalent zu Beisp. 67-68 in Ashb. 64, fol. 221v, Zeile 3-5 von unten und fol. 206r, Zeile 2-4 von unten.

[19] Siehe das Äquivalent zu Beisp. 86 in Ashb. 64, fol. 235v, Zeile 4-5 und zu Beisp. 87 in Ashb. 64, fol. 238v, Zeile 7-8. Eine Ausnahme bildet A 14b 2, wo wir die klassische Form finden, s. Ashb. 64, fol. 207v, Zeile 7-8.

[20] Siehe das Äquivalent zu Beisp. 100 in Ashb. 64, fol. 214r, Zeile 6-7 und zu Beisp. 101 in Ashb. 64, fol. 222r, Zeile 2-3.

[21] Wie z.B. das Äquivalent zu Beisp. 23-24, s. Ashb. 64, fol. 220v, Zeile 2-4 und fol. 203v, Zeile 1-3.

[22] Vergleiche in Ashb. 64 A 27b 2 (fol. 223r, die drei letzten Zeilen) mit A 3b 2 (fol. 201v, Zeile 3-4 von unten), vgl. Kap. XV, § 5.

GbcGa (Protos), *DGab*, *D-G*, *Gab* (Deuteros), *G-d*, *dcd*, *dcfbcd* (Tetartos), *CDEFG*, *D-G*, *CFG*, *CFGF* (Plagios Protos), *D-G*, *DGabGa* (Plagios Deuteros), *EFG* (Plagios Tetartos) sowie Varianten einzelner anderer Motive. Es ist bezeichnend, dass *(a)EF* im Protos von einem *D-a*-Motiv ersetzt wird, das mit dem aus dem Tetartos transponierten *G-d*-Motiv, das einmal mit der „falschen" Signatur ⅀ = *D* verbunden wird, identisch ist,[33] und dass das *G-c*-Motiv im Plagios Tetartos von dem *G d*-Motiv ersetzt wird

Der Gesamteindruck der melodischen Struktur des Initial- und des Medialgliedes in der langen Alleluiariontradition ist, dass die Centonisierung das entscheidende strukturelle Prinzip ist, der Stil aber beiweitem nicht so straff und genau wie in der kurzen Alleluiariontradition ist Die lange Alleluiariontradition wirkt eher als ein virtuoser und kunstvoller Vortrag der Melodien der kurzen Tradition Der Unterschied zwischen den Centonisierungstechniken der langen und der kurzen Alleluiariontradition besteht besonders darin, dass *die kleinen verbindenden Elemente* in der langen Tradition rein formmässig weitaus freier als in der kurzen sind Es ist dies eine Auflösung des Stils, die in der kalophonischen Ausführung der Melodien gipfelt

(c) *Die Tonalität*

Die tonalen Verhältnisse in der langen Alleluiariontradition werden am aufschlussreichsten durch eine erneute Behandlung von A 1a·1-2 beleuchtet, vgl Beisp. 1 sowie Kap. II, § 7 Was die kurze Tradition anlangt, so haben wir mehrere Male auf Grund von Vat. gr. 345 festgestellt, dass die Zeilen A 1a:1-2 von einer ausgesprochenen tiefen, von den Halbtonstufen *E-F/a-b♭* bestimmten Tonalität geprägt sind Die Ausgabe der langen Tradition von A 1a.1-2 ergibt ein anderes Bild. Gehen wir von Ashb 64 aus, bewegt sich die Melodie von (οὐρα)νοί an um eine Stufe höher hinauf als in Vat. gr. 345 und endet in A 1a:2 wieder eine Stufe höher auf ἀναγγέλλει. Hinzu kommt, dass wir auf (δι)γοῦνται (A 1a.1) und auf χειρῶν αὐτοῦ (A 1a:2) die Anastamaformel auf *E* mit einem offenen Tritonus *b-F* finden, der am leichtesten mit einer Alteration des *F* überwunden wird, so dass es naheliegt anzunehmen, dass die Melodie in Ashb. 64 sich von (οὐρα)νοί an in der *hohen*, von den Halbtonstufen *F♯-G/b-c* bestimmten Tonalität bewegt; diese Behauptung scheint durch die „falsche" Signatur in Messina 129 und E. β. I beim Übergang aus A 1a:1 in A 1a:2, ⅋ = *b*, die einer Intonationsmelodie in der Lage *baGF♯E-b* entspricht, vgl Beisp. 36 und 39 und Kap. X, § 1, bestätigt zu werden D h die seltene Ouranismakadenz in A 1a.1 in Ashb. 64 entspricht der seltenen Ouranismakadenz in der Akathistoshymne (Beisp. 28) und im Osterkontakion (Beisp. 27). Dass der Tritonus *b-F* in gewissen Hss. als schwierig empfunden wurde, geht aus der Hs. Γ. γ. V hervor, die mit ⅋ auf (δι)γοῦνται die Melodie in eine Tonalität hinunterrückt, die wir als *tief* bezeichnen müssen, d. h die Medialsignatur beim Übergang A 1a.1-2 ist das normale ⅋ = *a*, und A 1a·2 endet demzufolge auf *G* genau wie in Vat. gr. 345. In E. β. VII hat eine spätere Hand sowohl in A 1a·1-2 (s. Kap. II, § 7) als auch an anderen Stellen (s. ebd., Anm. 19) wiederholt verbessert, um so den genannten Tritonus in den Anastamaformeln auf *E* zu vermeiden. Wir können also schliessen, dass die Melodien in Vat. gr. 345 und Ashb. 64 von (οὐρα)νοί an im grossen und ganzen miteinander identisch sind, sie weisen dieselben Intervallverhältnisse auf - nur im Verhältnis zueinander um eine Stufe verschoben

Obwohl die lange und die kurze Alleluiariontradition sich stilmässig an wichtigen Punkten voneinander unterscheiden, scheinen die tonalen Verhältnisse grob gesehen die gleichen zu sein Das ergibt sich aus der oben erwähnten Analyse von A 1a:1-2 sowie im weiteren Sinne aus dem Vorhandensein der intermodalen Kadenzen, insbesondere der intermodalen Durkadenz,[34] der Halbtonformelkadenz (s. Anm. 14 oben) und der Ketten-Ouranismakadenz - in geringeren Grade aus den „falschen" Signaturen, siehe jedoch oben in Verbindung mit A 1a·1-2 und Anmerkung 23.

Die Tatsache, dass die in tonaler Hinsicht schwierige lange Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) in der langen Alleluiariontradition fehlt, scheint zu zeigen, dass die lange Tradition im Verhältnis zur kurzen sekundär ist. Ein noch deutlicheres Zeugnis dafür ist, dass der altrömische Alleluiagesang A 15a·2 (eine Zeile, die in der kurzen Tradition mit der langen Ouranismakadenz auf *E* endet) getreu als eine Kadenz auf *E* überliefert, s. Beisp. 148, Sektion 4 sowie Kap. XXII, § 8, während A 15a 2 in der langen Tradition mit der langen Ouranismakadenz auf *G* ausgeht Die Theorie, dass die kurze Tradition die alte und primäre Tradition ist, die aller Wahrscheinlichkeit nach zu jedenfalls einem Teil des altrömischen Alleluiarepertoires Modell gestanden hat, wird in Kapitel XXII begründet werden

§ 2: *Die kalophonische Tradition*

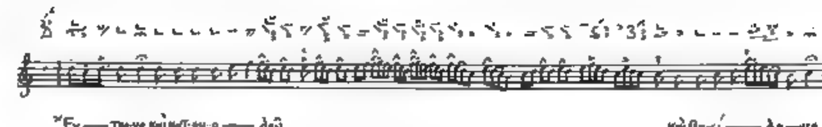
Die kalophonische Tradition wurde bereits in Kap. II, § 6, und in Verbindung mit der Behandlung von A 1a:1 aus Athen 2458 in Beisp 1, vgl Kap. II, § 7. (c), besprochen, und wir sahen, dass die kalophonischen Alleluiarionmelodien - abgesehen von den Tonartenangaben - praktisch nichts mit den klassischen Alleluiarionmelodien gemein haben, siehe jedoch den Vergleich zwischen A 26a:1 (Tetartos) und A 6a.1 (Protos) in Beisp. 142-43, wo wir ein regelrechtes *dcd*-Initialmotiv bzw. ein weniger regelrechtes *(D)aGa*-Initialmotiv finden.

Im Lichte der melodischen Unterschiede sind die tona-

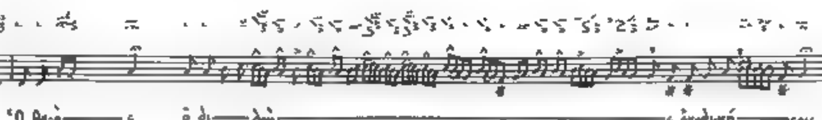
[33] Siehe Ashb. 64, fol 205v Zeile 2-3 (A 11b .-2)

[34] Nach den intermodalen Durkadenzen auf *G* scheint die Fortsetzung in folgenden in 7 aus .3 Fällen *F♯G* zu sein, während 3 Fälle *EF* aufweisen und der Rest sich einer Beurteilung entzieht

Beisp. 142
A 26a 1
Athen 2458,
fol. 148v
Tetartos



Beisp 143
A 6a 1
Athen 2458,
fol 148r
Protos



len Ähnlichkeiten um so bemerkenswerter, das gilt in erster Linie von dem Schwanken zwischen Tetartos und Protos; dies tritt deutlich zutage in Verbindung mit A 9a, das in Athen 2458, fol. 150v im Tetartos, aber ebd , fol 151v im Protos steht, obgleich die Neumation in den beiden Fällen die gleiche ist. Betrachten wir A 9a in der kurzen Tradition, stellen wir fest, dass das Stück in überwiegendem Grade von der hohen Tonalität geprägt ist und daher sehr wohl als eine Transposition um eine Quarte tiefer aus der Tetartoslage, ja fast als eine Tetartosmelodie angesehen werden kann Die Fluktuation zwischen Tetartos und Protos ist die Motivierung der *F♯*, die in der Transkription von A 1a·1 aus Athen 2458 in Beisp. 1 gesetzt sind. Zur weiteren Beleuchtung dieses Phänomens wird in Beisp. 142 A 26a 1 und in Beisp. 143 A 6a.1 aus Athen 2458 wiedergegeben; die beiden Versionen sind in bezug auf die Neumation praktisch miteinander identisch, und wählen wir die Intervallverhältnisse im Tetartos als Ausgangspunkt (Beisp 142), erhalten wir im Protos eine Alteration des *F* (Beisp. 143), ein Beispiel, das den Beobachtungen entspricht, die wir in der vorigen Analyse der klassischen Alleluiarionmelodien machten. Hinzu kommt, dass die Neumation in Beisp. 142-43 derjenigen in A 9a·1, die wir wie oben angeführt bald im Tetartos, bald im Protos finden, analog ist

In der kurzen Alleluiarionüberlieferung entsprechen sich A 26a.1 und A 6a:1 nicht auf diese Weise gegenseitig

	dcd	H⁴·*ef*	A^{d}·*c* (v)	Die intermodale Mollkad. auf *a*
A 26a·1	Ἔντεινε	και κατευοδοῦ	καὶ βασίλευε	[ε]
	(D)aGa	*aG*		Die Our.-Kad auf *a*
A 6a:1	Ὁ θεός	ὁ διδους		ἐκδικήσεις ἐμοί

Wir können also folgern, dass die kalophonischen *Melodien* faktisch sehr wenig mit den klassischen Alleluiarionmelodien gemein haben, dass sie aber einige der *tonalen* Merkmale der klassischen Melodien bewahrt haben

§ 3: *Die Prokeimenonsammlung*

Im Psaltikonstil stehen die Prokeimenonmelodien den Alleluiarionmelodien am nächsten, so wie wir es schon mehrere Male im Laufe der systematischen Analyse feststellen konnten. Die Transkription der Prokeimenonmelodien verursacht die allergrössten Schwierigkeiten. Ein Prokeimenon besteht aus drei oder mehreren Stichoi, die alle mit DG-Ausgängen von fast demselben Typ, wie wir ihn in den alleluiarischen Zeilen finden, abgeschlossen werden Es gibt hier keine Finalkadenzen wie in der Alleluiarionsammlung. In einem Prokeimenon entspricht der erste Stichos, z.B. in P 1 Τὸ στόμα μου λαλήσει σοφίαν (Ps. 48 4a) dem Responsorium und die beiden folgenden Stichoi (Ps 48 2a, 3a) dem Vers des römischen Graduales, im byzantinischen Prokeimenon besteht kein stilistischer Unterschied zwischen dem ersten und den folgenden Stichoi

Die Schwierigkeiten der Prokeimenonmelodien bestehen u.a. darin, dass der Übergang zwischen den einzelnen Stichoi nicht so deutlich unterstrichen wird wie in den Alleluiarionmelodien (die Initialis im zweiten und dritten Stichos usw beziehen sich nicht deutlich auf die Finalis im vorangegangenen Stichos), was vielleicht mit einer bestimmten Praxis des Vortragens zusammenhängt; ferner tauchen zahlreiche unerklärbare Fehler auf Die folgende vergleichende Übersicht ist daher auch nur ein Versuch. In den drei Teilen der Prokeimenonsammlung (s. Kap I, § 6) finden wir folgende aus der Alleluiarionsammlung bekannte Kadenzen.

	Apostolische Prok.	Hesperinos Prok.	Grosse Prok.
Die lange Our.-Kad. auf *E*			2
Die lange Our.-Kad. auf *G*	4	1	10
Die lange Our.-Kad. auf *D*			1
Die intermodale Our.-Kad.	16	3	2
Die seltene Our.-Kad.	1	4	
Die Our.-Kad. auf *b* im Tetartos	5		
Die plagierende Our.-Kad. auf *G*	3		
Die intermodale Durkad.	28	6	41
Die intermodale Mollkad.	16	3	4
Die Halbtonformelkad.			3
Die *F-G*-Kad.	10	3	9
Die intermodale Stufenkad.	4	4	3
Die *a-b*-Kad. im Tetartos	6		
Die *a-b*-Kad. im Deuteros		2	
Nichtklassifizierte Kadenzen	13	6	18
Insgesamt	106	32	93

Der Übersicht liegt hauptsächlich die Hs. Vat. gr. 345 zugrunde. Unter den nichtklassifizierten Kadenzen befinden sich feste, der Alleluiariontradition fremde Formen, die zu besprechen jedoch in diesem Zusammenhang zu weit führen würde. Man bemerkt jedoch die *a-b*-Kadenz im Tetartos der Apostolischen Prokeimena.

Die Apostolischen Prokeimena zeigen die auffallendste Verwandtschaft mit der Alleluiariontradition; beachtenswert ist der Einfluss, den die intermodale Durkadenz hier und in den anderen Prokeimenonsammlungen ausübt, dafür sind die langen Ouranismakadenzen ausser in den Grossen Prokeimena schwach vertreten.

In den Prokeimenonmelodien begegnen eine Reihe der Formeln der Alleluiarionmelodien, am häufigsten die Anastama- und die KOU-Formel. Die Halbtonformeln sind sehr wenig belegt, das gilt auch von den in Kap. XVI besprochenen kleinen Formeln und Motiven (abgesehen von der KOU-Formel), ein Teil der Initialmotive ist jedoch wiederzufinden. Dafür kommt eine Reihe freier behandelter Motive vor. Überhaupt kann man feststellen, dass der musikalische Stil in den Prokeimenonmelodien viel freier als in den Alleluiarionmelodien ist. Aus eben diesem Grund lassen sich die Prokeimenonmelodien nicht im selben Ausmass wie diese als centonisierte Melodien beschreiben.

Die tonalen Verhältnisse weichen dagegen nicht wesentlich von denen in den Alleluiarionmelodien ab, insofern es überhaupt möglich ist, an diesem Punkt etwas Bestimmtes über die Prokeimenonmelodien zu sagen - wegen der oben genannten Schwierigkeiten beim Übergang von einer Zeile in eine andere. Zwar ist im äusseren Sinn von einem oktoechischen Zyklus Apostolischer Prokeimena die Rede, s. Kap. I, § 6, aber er ist möglicherweise noch mehr eine Illusion als der alleluiarische 6-Tonarten-Zyklus.

In Verbindung mit der Prokeimenonsammlung wollen wir lediglich *die drei Stichologien* zur Weihnacht und Epiphanie anführen. Der musikalische Stil dieser Melodien unterscheidet sich stark von dem Alleluiarion- und dem Prokeimenonstil, es begegnen aber doch in einzelnen Fällen die bekannten Zeilenkadenzen.

§ 4: *Die Kontakionsammlung*

(a) *Die kurze Kontakiontradition.*

In der vorigen systematischen Analyse haben wir mehrmals Belege aus der kurzen Kontakiontradition in unsere Erwägungen einbezogen, dieser Paragraph soll daher nur als kurze Zusammenfassung dienen.

In den Kontakionmelodien begegnen wir all den eigentlichen Ouranismakadenzen, der plagierenden Ouranismakadenz, der Halbtonformelkadenz, der *F-G*-Kadenz und der *E-F*-Kadenz; zu diesen fügt die Kontakiontradition eine Reihe von Kadenzen, die wir schon in Beisp. 45-51 besprochen haben.[25] Die grosse Freiheit im Vergleich mit den alleluiarischen Formen sowie die grosse Bedeutung der melodischen *Phrasen* haben wir schon in Kap. VII beleuchtet, besonders in Verbindung mit Beisp. 12 und 16. Die melodischen Einheiten, aus denen die Kontakionmelodien sich zusammensetzen, scheinen meist von grösserem Umfang zu sein als in der alleluiarischen Tradition. Der Stil ist weitaus freier, und nur im Deuteros, Plagios Deuteros und seltener im Plagios Tetartos kann man in gewissen Zeilen von einer konsequenten Centonisierung sprechen, s. u.a. Kap. XVIII, § 1.

Die Anastamaformel ist vorherrschend, und die H¹- und die H²-Formel kommt auch vor, während der Rest der Halbtonformeln und die in Kap. XVI erwähnten Formeln und Motive praktisch nicht vorkommen. Nur die gewöhnlichsten alleluiarischen Initialmotive sind in den Kontakionmelodien wiederzufinden, in der Regel nur diejenigen Motive, die Gemeingut des Psaltikon- und des Sticherarionstils sind, da das erste Glied einer Kontakionmelodie sehr selten ein introduzierendes Initialmotiv ist, sondern dagegen eine gewöhnliche Formel oder melodische Phrase, z.B. die Phrase I + AK:(*F*♯) die Anastamaformel, die Phrasen F, G (Beisp. 12), T, R oder O (Beisp. 16).

Die tonalen Verhältnisse wurden schon in *The Tonal System* und in vorliegender Arbeit behandelt.

Wenn die Kontakionmelodien ihre melismatische Form erst im 8.-9. Jh. annahmen - eine überzeugende Theorie, die OLIVER STRUNK in einer Reihe bisher noch nicht gedruckter Thesen in Verbindung mit der erweiterten Konferenz des Schriftleitungsausschusses der M.M.B. im August 1958 vorlegte - ist es wohl am besten anzunehmen, dass sie entstanden durch die freie Benutzung des wahrscheinlich schon vorliegenden Alleluiarionstils, ergänzt mit ganz neuen Elementen, z.B. den Phrasen G, H, I, K, R und T (vgl. Beisp. 12 und 16), die im alleluiarischen Stil nicht belegt sind. Es handelt sich wahrscheinlich um einen komplizierten Vorgang, in dem die eventuell ursprünglich syllabischen Kontakionmelodien auch eine Rolle gespielt haben können.[26]

(b) *Die lange Kontakiontradition.*

Die lange Kontakiontradition ist ein Seitenstück zu der langen Alleluiariontradition. Über das reichhaltige Repertoire siehe Kap. I, § 7.

Im Gegensatz zur langen Alleluiariontradition hat die lange Kontakiontradition die lange Ouranismakadenz auf *D* bewahrt (vgl. Kap. VII, § 1); sie ist näher im Zusatzkontakion Nr. 5 zu studieren, dem einzigen Kontakion des langen Stils in Ashb. 64 (vgl. Kap. II, § 4, (a)), z.B. in seinem Oikos auf δεῦτε λαοί (fol. 89r, Zeile 6-9), wo wir der aus Kap. VII, § 1 bekannten Kadenz in stark melismatischer Form begegnen; hier in diesem Kontakion wie in der langen Kontakiontradition überhaupt finden wir sowohl die melismatische - lange - Ausgabe der Kadenz als auch eine Form, die ungefähr der bekannten kurzen entspricht (s. ebd., Zeile 10-13). Im erstgenannten Fall verrät eine *Nana*intonation auf *G* nach der Kadenz (Zeile 9), dass ein *F*♯ in der Kadenz gewesen sein muss - genau wie es in der kurzen Tradition der Fall war. Abgesehen von Vat. gr. 1606[27] ist jedoch kein Zweifel daran, dass man in der langen Tradition in der Kadenz meist *F*♮ gesungen haben wird, in zahlreichen Fällen bezeugt von ♮ = *a* und ♮ = *D* vor und nach der Kadenz.

Die langen Ouranismakadenzen auf *G* und *D* (oder G) (Kap. VII, § 2-3) sind in der langen Kontakiontradition sowohl in der gewöhnlichen kurzen wie auch in der melismatischen Form belegt. In Verbindung mit der langen Ouranismakadenz auf *D* erörterten wir in Kap. VII, § 3 das tonale Schwanken, das für die kurze Kontakiontradition charakteristisch ist. (Diese gibt aber im grossen ganzen die Intervallverhältnisse wieder, die in der Kadenz dem Ouranisma auf *GFED* entsprechen.)

Dasselbe Schwanken treffen wir in der langen Tradition an, wo die Intervallverhältnisse bald dem Ouranisma auf *GFED*[28], bald dem Ouranisma auf *aGFE* entsprechen, von welchen Typen der letzte anscheinend das Übergewicht hat.[29] Der Konflikt scheint überhaupt tiefer zu wurzeln als es in der kurzen Kontakiontradition der Fall ist.

Demselben Konflikt begegnen wir in Verbindung mit der intermodalen Ouranismakadenz (Kap. VIII, § 1), wo die Formen in der hohen Lage, d.h. mit der Ouranismaformel auf *gfed* und *dcba*, Intervallverhältnisse zeigen, die denen in der kurzen Tradition entsprechen, während die Kadenzen mit dem Ouranisma auf *aGFE* entschieden *F*♮ haben.[30] Einen ähnlichen Widerstreit sehen wir bei der seltenen Ouranismakadenz in der langen Kontakiontradition; in der tiefen Form hat sie entschieden *F*♮ (entsprechend der Lage in Beisp. 27-28), während in der hohen Form (analog der Lage in Beisp. 29) ein Schwanken begegnet zwischen ♮ und *Nenano* auf *d* zur Bestätigung eines *b*♭ und ♮ = *G* zur Bestätigung eines *b*♮, ein Konflikt, zu dem wir auch in der kurzen Kontakiontradition Anläufe finden, s. Kap. VIII, § 3.

Der plagierenden Ouranismakadenz begegnen wir ebenfalls in der langen Kontakionüberlieferung, jedoch in einer etwas weniger prägnanten Gestalt als in der kurzen Tradition. Die Halbtonformelkadenz fehlt in der langen Kontakiontradition ganz und wird in groben Zügen von einer Ouranismakadenz ersetzt. Die *F-G*-Kadenz tritt in ihrer bekannten kurzen und in einer melismatischen Form auf. Die Stellung der *E-F*-Kadenz in der langen Kontakiontradition ist äusserst kompliziert und erfordert eine besondere Untersuchung, die ausserhalb des Rahmens dieser Abhandlung liegt.[31]

Die Anastamaformel tritt in ihrer üblichen Form auf, während sich die H¹-Formel vereinzelt in der langen Kontakiontradition findet, aber sonst wird sie durch die-

[25] Hinzu kommt dann die spezielle kontakarische Zeilenkadenz, z.B. auf τῆς παρθενίας μου in Ashb. 64, fol. 80r, Zeile 4-5.

[26] Eben weil die Genesis der Kontakionmelodien ausserordentlich kompliziert ist, wird es sicher unmöglich sein, auf Grund der in unseren Hss. vorliegenden Melodien einen „syllabischen Archetyp" ausfindig zu machen, so wie MARZI es versucht, s. a.a.O. S. 157.

[27] In Vat. gr. 1606 finden wir in K 5 P (fol. 8v) z.B. ♮ = *D* nach der Kadenz auf ἐν τῇ πίστει.

[28] Z.B. in K 52 P auf τὴν ἔγερσιν und in K 22 P auf τὸ πολίτευμα, sowie auf οὓς ἠγάπησας, wo die *Nana*intonation eine Quarte über der Finalis der Kadenz und ♮ und ♮ in derselben Lage liegen wie die Finalis in Vat. gr. 1606, Messina 129, Messina 120, E. β. III und Γ. γ. V. Vat. gr. 1606 hat bezüglich dieser Kadenz meist dieselbe tonale Auffassung wie die kurze Tradition.

[29] In K 17 begegnet die Kadenz in Messina 128 in der hohen Lage mit der Ouranismaformel auf *dcba*, und die Vertiefung des *b* geht aus der *Nenano*intonation auf *d* hervor, ♮ = *G* entsprechend der Intonationsmelodie auf *Gb*♭*aG*, ♮ auf *c* entsprechend der Intonationsmelodie auf *cb*♭*aGF*-*c* und aus der Intonation ♮ auf *bab* oder vielmehr auf *b*♭*ab*♭. Es ergeben sich also Intervallverhältnisse analog der Ouranismaformel auf *dcb*♭*a*.

[30] Vat. gr. 1606 nimmt in diesem Punkt wieder eine Sonderstellung ein, indem sie die *Nana*intonation auf *G* nach der Kadenz dieses Typs hat und so ein deutliches Zeugnis von den der Ouranismaformel auf *aGF*♯*E* entsprechenden Intervallverhältnissen ist. Nur in einem Fall war es mir in der langen Kontakiontradition möglich, eine *Nana*intonation auf *G* vor der intermodalen Ouranismakadenz auf *D* zu entdecken, nämlich in K 11 O vor der Kadenz auf καγώ in Messina 129, Messina 120 und Γ. γ. V.

[31] Die Schwierigkeiten stellen sich ein bei einem Studium des Äquivalents von Beisp. 57 in der langen Kontakiontradition.

selben Formen ersetzt wie in der langen Alleluiariontradition. Die H²-Formel ist ganz verschwunden.[32]

Der Stil der langen Kontakionüberlieferung zeigt keine solche Präzision, wie wir sie in der kurzen Überlieferung fanden, in weit höherem Grad als die lange Alleluiariontradition lässt sich die lange Kontakiontradition als ein Übergang zur kalophonischen Kontakiontradition betrachten. In tonaler Hinsicht fehlt der langen Kontakiontradition *die musikalische Logik*, welche die kurze Tradition kennzeichnet. In ihr werden die „falschen" Signaturen von der musikalisch berechtigten Forderung nach Intervallidentität zwischen Formeln, Phrasen und Kadenzen erzwungen. Zwar finden wir in der langen Kontakiontradition eine „entgegengesetzte" Tendenz, nämlich dann, wenn Ouranismakadenzen mit Ouranismaformeln auf *aGFE* zum Ausgangspunkt für eine Quarte höher liegende Kadenzen gemacht werden. Hier bestätigen „falsche" Signaturen von einer anderen Art als diejenigen der kurzen Tradition die Lage *dc♭a* der Ouranismaformel, s. o., aber diese entgegengesetzte Neigung wird nicht mit derselben Konsequenz wie in der kurzen Tradition durchgeführt. Die lange Kontakiontradition unterscheidet sich damit auch von der *langen* Alleluiariontradition, die gemeinsam mit der *kalophonischen* Alleluiariontradition zeigt, dass die gesamte Alleluiariontradition ein starkes tonales gemeinschaftliches Gepräge aufweist.

§ 5· *Das Asmatikon.*

Kenneth Levy hat deutlich in *A Hymn for Thursday in Holy Week* (in *Journal of the American Musicological Society*, Bd. XVI, Nr. 2, (1963), S. 127ff.) insbesondere auf S. 150ff. und in Beisp. 12-13 bewiesen, dass die Psaltikon- und Asmatikonmelodien in bezug auf das Material miteinander verwandt sind, das überhaupt einen Vergleich ermöglicht, nämlich in erster Linie die Hypakoai, die sowohl in der Psaltikon- als auch in Asmatikonausführung vorliegen, z. B. Hps 6 (Levys Beisp. 12). Es ist Levys Verdienst, auf K 27:P aufmerksam gemacht zu haben, das mit demselben Text auch als Hypakoë in Asmatikonausführung vorkommt (Levys Beisp. 13). Levy interpretiert diese Verwandtschaft als Kennzeichen einer gemeinsamen Abhängigkeit von einer Melodie im Troparionstil (also im Sticherarionstil). Raasted weist in Kap. VII seines bald erscheinenden Buches nach, dass Psaltikon- und Asmatikonausführungen derselben Hypakoai grob gesehen die gleichen Medialsignaturen an den gleichen Stellen verwenden.

Abgesehen von einer gewissen Ähnlichkeit in der melodischen Grundstruktur unterscheiden die Asmatikonmelodien sich in stilistischer Hinsicht ausserordentlich stark von den Psaltikonmelodien. Gemein haben die beiden musikalischen Gattungen sozusagen nur die Formeln und Motive, die die byzantinische Musik im allgemeinen kennzeichnen, nur das *GbcGa*-Initialmotiv (Kap. XVI, § 1, (c)) finden wir wieder in den Asmatikonmelodien.

Die Asmatikonmelodien sind centonisierte Melodien, so wie Levy es sehr aufschlussreich in seiner Behandlung von Τοῦ δεῖπνου σου beschrieben hat; jedoch ist die Centonisierungstechnik bedeutend freier als die in den Alleluiarionmelodien verwandte.

Meine Kenntnis des Asmatikonrepertoires beruht übrigens auf Simon Harris' Transkriptionen der Koinonikonmelodien, die er mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat, und ich verweise hier ganz allgemein auf sein demnächst erscheinendes Buch über dieses Thema. In tonaler Hinsicht scheinen die Asmatikonmelodien keine Ähnlichkeiten mit den Psaltikonmelodien aufzuweisen; jedoch fällt es oft auf, dass eine Asmatikonmelodie eine Stufe zu weit hinab oder hinauf gerät - mit den sich daraus ergebenden tonalen Konsequenzen mit Vorzeichen in der Transkription; es sei auch hier auf Harris' Ergebnisse verwiesen.

§ 6· *Der Sticherarionstil*

Von vornherein erscheint es unglaubwürdig, dass zwischen den Alleluiarionmelodien einerseits und den Sticherarion- (und Hirmologion-)melodien andererseits von vielen Ähnlichkeiten die Rede sein könne, da der eine Stil melismatisch und der andere syllabisch ist und weil es nicht möglich ist, den einen Stil als eine Melismatisierung bzw. eine Vereinfachung des anderen zu betrachten. Trotzdem werden wir auf viele interessante Ähnlichkeiten stossen.

Das gilt am wenigsten von den Kadenzen im Alleluiarion- und Psaltikonstil überhaupt. Sie sind so fest und eigentümlich in ihrer Form, dass es nicht möglich ist, direkte Parallelen zu ihnen im Sticherarionstil zu finden; zwar besteht eine *äussere* Ähnlichkeit zwischen der langen Ouranismakadenz auf *G* (Kap. VII, § 2) und der Finalkadenz im Plagios Tetartos im Sticherarionstil[33] und zwischen der langen Ouranismakadenz auf *E* (Kap. VII, § 1) und einer weiterleitenden Ausführung der Finalkadenz im Deuteros und Plagios Deuteros,[34] aber die Ähnlichkeit ist gerade so gross, wie man sie zwischen melodischen Elementen innerhalb *derselben* Tonart erwarten darf.

Interessanter ist unleugbar die Parallele zwischen der Anastamaformel im Psaltikon- und im Sticherarionstil, weil die Ausführungen der Formel in den beiden Stilarten in der äusseren Form wie in der tonalen Bedeutung miteinander verwandt sind, siehe meine Studie *Chromatic Alterations in the Sticherarium* sowie Beisp. 8-9.

Die H¹-Formel ist unter den Sticherarionmelodien nicht in der Psaltikonform belegt, sondern in mehr oder minder syllabischen Formen,[35] oder es begegnet die *d bccb a G* entsprechende Abwärtsbewegung in der Psal-

[32] Man könnte die Stelle der Akathistoshymne mit der H⁴-Formel auf *dacb* in der kurzen Tradition (siehe Kap. XIV, § 2) mit der entsprechenden Stelle in der langen Kontakiontradition z. B. in E. β. III vergleichen, s. *The Akathistos Hymn*, S. XCI. Tafel IX (3).

[33] S. Wellesz, a. *The Akathistos Hymn*, S. LXXXIX, Tafel VII.

[34] S. Floros, a. a. O., S. 100.

[35] S. z. B. *Pent. Tr.* Hymne Nr. 100, Zeile 6 (S. 134).

tikonform.[36] Das Motiv auf *bccb* in der H¹-Formel (= H²-Formel) ist meist mit dem Xeron-Klasma verbunden. Zuweilen lässt sich das Motiv zu *bcc* reduzieren. Die H²-Formel in sticherarischer Form ist *nur* auf den gebräuchlichen Halbtonstufen *E-F*, *b-c* und *e-f* belegt.[37]

Im Tetartos begegnet die H³-Formel auf den Halbtonstufen *b-c* und *e-f*. Aber wir finden im Sticherarion weder die H¹- noch die H³-Formel auf Stufen, die z. B. die Halbtonstufe *a-b♭* bestätigen könnten. Dafür kommt ein kleines Motiv vor, das an die H⁴-Formel in der Ausführung in Beisp. 87 erinnert; es ist dies ⸙ oder ⸙ in der Lage *b-c* oder *a-b*, in vielen Fällen sicher *a-b♭* gefolgt von einer Abwärtsbewegung, s. z. B. *Pent. Tr.*, Hymne Nr. 5, wo wir dem Motiv in Zeile 1 auf *b-c* und in Zeile 3 auf *a-b♭* begegnen. Diese Stufe ist in der Bewegung *EFab♭a* enthalten, die wir bereits eingehender in Kap. V, § 5 und 7 untersuchten. Wir folgerten dort, dass die Vertiefung des *b* wahrscheinlich ist. Die Bewegung ist der alleluiarischen Kombination *EF* + H² *ab♭* verblüffend ähnlich (s. Beisp. 80, vgl. Beisp. 81).

Von den übrigen Formeln der Alleluiariontradition finden wir im Sticherarionstil z. B. das Ouranisma wieder, aber nur mit Intervallverhältnissen, die der Lage *cbaG* entsprechen. Von Initialmotiven findet man z. B. aus dem Protos *(a)EF*, *EFG* und *D-a* wieder (ohne Tetartoscharakter, vgl. Kap. XVI, § 1, (i)), aus dem Deuteros und Plagios Deuteros die meisten Motive ausser z. B. *Gcacd*, aus dem Tetartos *G-d* und vielleicht *Gcbcd*, aus dem Plagios Protos etwa *CDEFG* und *CFG*, aus dem Plagios Tetartos *G-c* und möglicherweise andere Motive.

In gewissen stark melismatischen Sticherarionmelodien treten die aus dem Psaltikonstil bekannten Grossen Zeichen auf, z. B. das Tromikon, Strepton, Pelaston, Psephiston usw. Viele dieser Melodien sind fast ebenso melismatisch wie die Psaltikonmelodien, s. z. B. die *Eothina* und *Staurotheotokia* Kaiser Leos.[38]

[36] S. z. B. *Pent. Tr.* Hymne Nr. 32, Zeile 7 (S. 38).

[37] *E-F* in *Pent. Tr.*, Hymne 31, Zeile 10, *b-c* ebd., in Hymne 40, Zeile 8 (S. 48), und *e-f* ebd. in Hymne 68, Zeile 2 (S. 93), man wird annehmen müssen, dass die letztgenannte Stelle eine Quinte über der im Beispiel angeführten Lage liegt (über Tillyards Transkription des Tetartos. s. u. a. Kap. V, § 7).

[38] Siehe *Octoech. II*, S. 61ff. bzw. S. 165ff. Als Beispiel des Psaltikonstils in einem Sticheron machte Oliver Strunk mich auf Th. Gr. 181 (= M. M. B., Bd. I), fol. 91v, Zeile 5-6 von unten, aufmerksam.

Kapitel XXII Die Beziehung zum abendländischen Gesang

§ 1 *Das gregorianische Problem*

Der Meinungsaustausch über die Entstehung des gregorianischen Gesangs hat sich in den letzten Jahren auf eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen gregorianischem und altrömischem Gesang konzentreiert. Eine Übersicht über diese Diskussion zeigen u.a. APEL,[1] der Bericht über die Debatte um diese Frage beim 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Köln 1958,[2] JAMMERS[3] und VAN DIJK,[4] wo die nötigen Literaturhinweise zu finden sind. Indem ich auf diese verweise, gebe ich im folgenden eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der bisherigen Forschung.

Noch vor kurzem betrachtete man den sogenannten altrömischen oder stadtrömischen Gesang, so wie er im *Graduale von St. Cecilia in Trastevere (Phillipps 16069), Vat. lat 5319, Vat. Bas. F. 22, British Museum Mus Add 29988* und *Vat. Bas. F. 79* überliefert ist, als eine degenerierte Ausgabe des gregorianischen Gesangs des 10.-11. Jh.s. Im grossen und ganzen ist das gregorianische und das altrömische Repertoire dasselbe, nur die Melodien weichen ein wenig voneinander ab.

Zwei Dinge fallen jedoch sofort auf: (1) Die obengenannten altrömischen Hss. sind die ältesten in Rom abgefassten Musik-Hss., die wir überhaupt kennen. (2) Die liturgische Reihenfolge der altrömischen Hss. ist nah verwandt mit der ältesten liturgischen Tradition, die aus J. B. HESBERTS Ausgabe der ältesten Textantiphonalien, dem *Antiphonale missarum sextuplex*, Paris 1935, bekannt sind.

Während man früher die Auffassung vertrat, die Entstehung des gregorianischen Gesangs sei mehr oder weniger der Initiative Gregors des Grossen zuzuschreiben, stellte u.a. BRUNO STÄBLEIN die Theorie auf, dass der gregorianische Gesang als „ein Produkt des römischen Ingeniums" seine Form erst in den Jahren 653-80 fand, u.a. während des Pontifikats Vitalians 657-72. Die Gesangform wurde beispielsweise massgebend für das Frankenreich und England und ist also eigentlich *nach-gregorianisch*. In Rom hielt man laut STÄBLEIN jedoch ganz bis ins 13. Jahrhundert an *der alten Form* fest, die STÄBLEIN mit dem altrömischen Gesang identifiziert.

Auf Grund der Tatsache, dass die ältesten Quellen des gregorianischen Gesangs fränkischen Ursprunges sind, setzte HELMUT HUCKE sich für die Theorie ein, dass der gregorianische Gesang eine bewusste Umgestaltung des altrömischen Gesangs mit *Metz* als Mittelpunkt sei. HANDSCHIN und APEL kommen zu ungefähr demselben Ergebnis wie HUCKE.

MICHEL HUGLO wies nach, dass eine Reihe von indirekten Zeugnissen auf eine grosse Ausbreitung der Hss. mit dem altrömischen Repertoire u.a. im Frankenreich deutet. Dies unterbaute sowohl HUCKE, als er den Nachweis zu führen versuchte, dass der gregorianische Gesang eine auf fränkischem Boden stattgefundene Umgestaltung des altrömischen Gesangs ist, als auch LIPPHARDT, der den entgegengesetzten Schluss zog, dass also der gregorianische Gesang im Frankenreich seine reine Form bewahrte, während er in Rom zur sogenannten altrömischen Form entartete.

Nuancierter waren SMITS VAN WAESBERGHES Theorien. Er verfocht die Ansicht, dass beide Gesangformen in Rom entstanden seien. Die Mönche der Basilikaklöster in Rom hätten die Entwicklung des gregorianischen Gesangs im Laufe des 7. und 8. Jahrhunderts vorangetrieben - im Wettbewerb mit der päpstlichen säkularen Geistlichkeit, die an der altrömischen Form festhielten. Die Reform der Basilikamönche sei später ausserhalb Roms normativ geworden.

In einer vergleichenden Analyse der beiden Melodiensammlungen haben meiner Ansicht nach insbesondere STÄBLEIN, HUCKE und WAESBERGHE überzeugende Argumente dafür vorgelegt, dass der gregorianische Gesang sich aus dem altrömischen entwickelt habe und dass eine entgegengesetzte Entwicklung von einem musikalischen Gesichtspunkt aus undenkbar sein muss. Im Verhältnis zur altrömischen Form wirkt die gregorianische kurz, konzentriert und plastisch. Die Struktur ist klar und übersichtlich und das Verhältnis zwischen Text und Melodie ausgeglichen.

Nach seiner Darlegung der Geschichte der bisherigen Forschung in seinem Buch *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich* (Heidelberg 1962) stellt JAMMERS fest, „Man ... hat kaum versucht, den Choral als einen Gegenstand der geschichtlichen Entwicklung zu betrachten".[5] Dies gibt J. Anlass zu Erwägungen bezüglich des Verhältnisses zwischen Tradition und Entwicklung, und indem er der Ansicht beipflichtet, dass die altrömische Form älter sei als die gregorianische, fragt er

[1] APEL, a.a.O. S. 77 ff. und SNOW, ebd. S. 484 ff.
[2] In *Die Tradition des „Altrömischen" und des Gregorianischen Chorals* im *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958* (Bärenreiter 1959), S. 358 ff.
[3] JAMMERS, a.a.O., S. 109 ff.
[4] *Sacris Erudiri* XII (1961), S. 411 ff.
[5] JAMMERS, a.a.O. S. 117

nach der Ursache der Entstehung dieser neuen Form ... bedarf also eines gewaltigen Felsens, der diesen ...om zu spalten in der Lage war, einer machtvollen oder ...g andauernden Ursache".[6] Einen solchen Bruch der ...adition könnten die Mönche der Basilikaklöster nicht ...ursacht haben (gegen WAESBERGHE), auch nicht „das ...mische Ingenium" (gegen STÄBLEIN), geschweige denn ...e kürzlich erst christianisierten Mönche in Metz (gegen ...UCKE).

Die gesuchte Ursache der gewaltigen Änderung findet J. in der Einführung des aus Byzanz kommenden *Isongesangs* in dem kirchlichen Gesang Roms im 7.-8. Jh. Das Papsttum befand sich zu dieser Zeit unter starkem byzantinischem Einfluss, und der Papst bestand auf seinem Recht als Gleichgestellter des oströmischen Kaisers im Westen, und dieses liess sich nicht kräftiger unterstreichen, als dadurch, dass der Papst sich das kaiserliche Zeremoniell zu eigen machte, also auch den musikalischen Prunk, den der Isongesang ihm gewähren konnte. Diese Theorie baut u.a. auf die ausserordentlich kühne Annahme, dass die recht spät auftretende Bezeichnung des mittelalterlichen Organums, *Diaphonia basilica*, als „'herrscherliches Auseinandergehen' der Stimmen ... nicht nur ein griechischer Terminus, sondern auch ein Terminus, der auf den einzigen Basileus des vorkarolingischen christlichen Mittelalters verweist, auf den byzantinischen Kaiser"[7] ausgelegt werden soll. Obwohl das Vorkommen des Isongesangs im byzantinischen Kirchengesang sich kaum eher nachweisen lässt als etwa 1000 Jahre nach seinem behaupteten Einfluss auf den Kirchengesang in Rom, sagt J.: „Trotz dieser Ungewissheiten aber liegt die Beziehung zu Byzanz zu nahe, als dass man sie grundlos anzweifeln dürfte".[8]

Der neue Vortragsbrauch ergab ein bisher unbekanntes tonales Empfinden, das wesentliche Änderungen des bisherigen Melodienmaterials zur Folge haben musste, und J. versucht nachzuweisen, dass die Unterschiede zwischen altrömischem und gregorianischem Gesang mit Änderungen zusammenhängen, die durch die musikalischen Forderungen des Isongesangs bedingt sind. Die Melodien in der gregorianischen Version richten sich in höherem Grade nach einem Grundton, es entsteht ein „Richtungshören"; an Stellen, wo die altrömische Form einen Anfang auf dem Grundton meidet, beginnt die gregorianische Form oft auf diesem und ist also in Übereinstimmung mit dem behaupteten Isonton. Die Stufe eben über dem Grundton, immer noch der behauptete Isonton, wird von der gregorianischen Form, die sich dadurch auszeichnet, dass sie bei Aufwärtsbewegungen schnell eine höhere Lage erreicht, meist umgangen, usw., alles Erscheinungen, die mit dem Isongesang im Einklang stehen.

Diese zeremonielle Vortragspraxis wird vom Papst übernommen und von Rom aus geschieht ihre Verbreitung auf das Frankenreich - als eine Unterstreichung der Gegenwart der drei Weltmächte: der Basileus in Konstantinopel, der Papst in Rom und der Rex francorum.[9] Obgleich man J.s „byzantinische Theorie" stark anzweifeln muss, verdienen seine Gedanken über ein frühes Organum als Hintergrund der „Umgestaltung" des altrömischen Gesangs in den gregorianischen Gesang die allergrösste Aufmerksamkeit - wie dieses primitive Organum auch immer entstanden sein mag.[10]

An die Seite von JAMMERS' Darlegung tritt S. J. P. VAN DIJKS Artikel *The Urban and Papal Rites in the 7th and the 8th Century Rome* (*Sacris Erudiri* XII (1961), S. 411 ff.) als letzter und nicht unbedeutendster Beitrag in der Diskussion, da er von einem Forscher kommt, der eine eminente Kenntnis der liturgischen Verhältnisse in Rom besitzt. Typisch ist daher auch sein Haupteinwand gegen die bisherige Forschung: Sie sei in viel zu hohem Grad von musikalischen statt von liturgiegeschichtlichen Tatsachen ausgegangen. Laut VAN DIJK ist HUCKE uns eine Erklärung schuldig geblieben, wie der fränkische Gesang aus Metz in Rom als päpstlicher Gesang Fuss fassen konnte. Gegen WAESBERGHE wendet er ein, dass man erst im 13. Jh. Zeugnisse des Überganges der römischen Klöster und Kirchen zum gregorianischen Gesang findet. Seine eigene Theorie ist in aller Kürze die, dass man in Rom bis etwa 650 nur den altrömischen Gesang verwandte; von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich der spezielle Gesang des Papsthofes, d. h. der gregorianische Gesang, der sich im Laufe des 8. Jahrhunderts auch im Frankenreich ausbreitete.

Im einzelnen verläuft VAN DIJKS Beweisführung wie folgt. Im 7. und 8. Jh. hatte man in Rom zwei Riten, einen urbanen und einen päpstlichen. Sie bestanden nebeneinander, und es geschah sogar eine gewisse Vermischung. Der Grund dafür, dass man so viele Zeugnisse vom Einfluss des urbanen Ritus ausserhalb Roms hat, hängt damit zusammen, dass der urbane Ritus die alte, schon seit langem etablierte Form darstellt, während die päpstliche erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzukam. Pippin und Karl der Grosse wollten die päpstliche Liturgie nachahmen, aber die päpstlichen Sänger waren nicht dazu geneigt, andere zu unterrichten und so ihre privilegierte Stellung, die sie kraft ihres besonderen Ritus innehatten, aufzugeben. Deshalb sabotierten sie mit aller Gewalt die Überführung des päpstlichen Ritus ins Frankenreich und versuchten, die Franken auf verschiedene Weise zu verwirren. Erst im Laufe des 8. Jh.s, als Gregor II den päpstlichen Ritus kodifiziert hatte, wurde er auch im Frankenreich ernstlich normativ. Und dass keine frühen Hss. mit gregorianischem Gesang überliefert sind, ist darauf zurückzuführen, dass die päpstlichen Sänger die Zahl der Hss. absichtlich auf ein Minimum be-

[6] JAMMERS, a.a.O. S. 124
[7] JAMMERS, a.a.O., S. 189
[8] JAMMERS, a.a.O., S. 189.
[9] JAMMERS, a.a.O. S. 199
[10] Wenn man überhaupt von einem Isongesang in byzantinischer Musik aus dem 7.-8. Jh. reden sollte, müsste man faktisch die byzantinischen Melodien und die musikalischen Möglichkeiten für einen solchen Isongesang untersuchen. Der einzige diesbezügliche Versuch wurde meines Wissens von CARSTEN HØEG in seinem Buch *Musik og digtning i byzantinsk kristendom*, Kopenhagen 1955, S. 103-4, 107-2 unternommen.

schränkten; von diesen Hss. muss wohl angenommen werden, dass sie zerschlissen worden sind.

Im grossen und ganzen gelangt VAN DIJK auf liturgiegeschichtlicher Grundlage zum selben Ergebnis wie JAMMERS es hauptsächlich auf Grund einer musikalischen Argumentation tut

§ 2 *Die Alleluiaverse in Vat. lat. 5319.*

Wir erwähnten schon in Kap. III, § 5 die altrömische Alleluiatradition. Von den Alleluiaversen in Vat lat 5319 gehören 49 der *Messe* an, während 18 in Verbindung mit den für die altrömische Tradition bezeichnenden Vespergottesdiensten der Osteroktave, einschliesslich der Dominica in albis, vorgetragen werden. Aus Hinweisen an anderen Stellen von Vat lat. 5319 geht hervor, dass 6 dieser letzten 18 auch als Alleluiaverse der Messe dienen können

Für die gegenwärtige Untersuchung sind in erster Linie die *griechischen* Alleluiaverse der Hs. Vat. lat. 5319 von Interesse. Der griechische Text ist auf eine oft sehr unbeholfene Weise in lateinische Schrift übertragen. Diese griechischen Alleluiaverse haben - jedenfalls in bezug auf den Text - Äquivalente im byzantinischen Alleluiarionzyklus. In der folgenden Übersicht werden insgesamt 6 Alleluiaverse dieses Typs mit zwei Angaben versehen, einer betreffend ihrer byzantinischen Äquivalente und einer in Klammern, die darüber Aufschluss gibt, wo sie im altrömischen Repertoire vorkommen.

(1) *O kirios evasilepsen* = A 39 (in der Vesper am Ostertag und in der Messe am Montag der Osteroktave)
(2) *O pimenon* = A 52a + ein in der byzantinischen Tradition unbekannter Vers. Ps 79.9 (in der Vesper am Montag der Osteroktave).
(3) *Prosechete laos mu* = A 21 (in der Vesper am Dienstag der Osteroktave).
(4) *Yurani diigunte* = A 1 (in der Vesper am Samstag der Osteroktave).
(5) *Devte galliasometha* = A 27a oder A 50a (in der Vesper Dominica in albis).
(6) *Oty theos megas* = A 27b (in der Vesper Dominica in albis sowie in der Messe am 1. Sonntag nach der Osteroktave).

Hierzu kommt ein griechischer Alleluiavers, der zwar in der Osteroktave, aber nur in der Messe auftritt

(7) *Epy si kyrie* = A 15a (in der Messe am Freitag der Osteroktave und am 2. Sonntag nach der Osteroktave).

Es ist von grösster Bedeutung für die Schätzung des Alters der byzantinischen Alleluiarionsammlung, dass man festzustellen versucht, ob die griechischen Alleluiaverse in Vat. lat. 5319 byzantinische Vorlagen haben Aber ehe wir uns auf einer rein musikalischen Grundlage einer Untersuchung der Beziehung zwischen den griechischen Alleluiaversen der altrömischen Tradition und ihren altrömischen Äquivalenten zuwenden, sollte man sich darüber klar werden, wann die griechischen Verse in die altrömische Liturgie eindrangen und wie alt diese Melodien, die in Hss. aus dem 12. Jh. enthalten sind eigentlich sein können

§ 3 *Mittelbare und unmittelbare Zeugnisse*

In seiner Einleitung zum Ordo XXVII, der im grossen ganzen die liturgische Reihenfolge in Vat. lat. 5319 wiedergibt, schreibt MICHEL ANDRIEU. "Les pièces de chant de langue grecque (n. 74, 81, 84, 93, 94) n'ont pu être introduites à ces vêpres que durant la période où l'influence byzantine règne puissamment dans la cité apostolique, c'est-à-dire du milieu du VIe siècle au milieu du VIIIe, entre la reconquête et la creation de l'état pontifical" Und ANDRIEU meint, dass der Ordo XXVII, der von der 2 Hälfte des 8. Jh.s an in Frankreich auftritt, als *Ordo romanus* noch weiter zurückgehe [11]

Weitaus genauer meint VAN DIJK, die Vespergottesdienste der Osteroktave, in denen die griechischen Alleluiaverse auftreten, bestimmen zu können: "They go probably back to the second half of the seventh century when Byzantium became a point of culture. They seem to symbolize the peace between pope and emperor rather than between Rome and Byzantium" [12] Und VAN DIJK ist von der Verbindung dieses speziellen Ritus mit dem altrömischen Gesang überzeugt. "The urban character of the second portion of *Ordo XXVII* is equally striking. This ordinal for the solemn vespers with special Latin and Greek antiphons during the Easter octave is definitely of Roman origin and, originally, papal. Yet, of the chants no trace is found in the earliest Gregorian, papal books, although the corresponding sacramentaries (and the gregorianised Young Gelasian) have the collects said by the pontiff at the various stations All this agrees with what is known about the vigils the solemn Easter vespers too were exceptional occasions at which urban chant was sung in the presence of the pope This is also confirmed by the manuscript tradition of their music and text. Only Old-Roman melodies are known, Gregorian, i.e. papal ones, are not; in all probability they never existed". [13]

Es bleibt jedoch die Frage, ob die altrömischen Melodien des 7. Jh s dieselben sind wie diejenigen in Vat. lat. 5319, die also aus einer um ungefähr 500 Jahre jüngeren Zeit sind Obwohl die Kraft der mündlichen Überlieferung gross ist, müssen wir damit rechnen, dass die Melodien sich bestenfalls ein wenig geändert haben; oder man könnte das Problem auf die Spitze treiben: obwohl die *Texte* dieselben sind, brauchen die *Melodien* es nicht zu sein

Diese Frage lässt sich aus guten Gründen unmöglich endgültig beantworten Wir können nur auf *die indirekten Zeugnisse* verweisen, und die besten dieser Art erhalten wir, wenn wir die Beschreibung des Vortragens von *Alleluia, Dominus regnavit* aus Ordo XXVII, Nr 70-71 [14]

[11] *Spicilegium Sacrum Lovaniensis XXIV Ordines Romani III* S. 342-43
[12] VAN DIJK a.a.O S. 450.
[13] VAN DIJK a.a.O S. 448-49
[14] ANDRIEU. a.a.O., S. 363.

Beisp. 144,
Vat lat 5319,
fol 85r
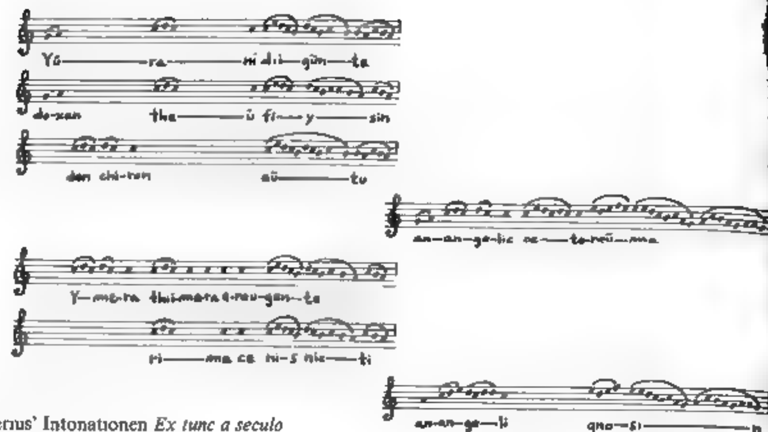
mit der Melodie, wie sie in Vat. lat. 5319, fol 85r, wiedergegeben wird, vergleichen, s. Beisp. 144

Auf Grund der Melodie in Vat. lat 5319 stellen wir folgendes fest. Nach dem einleitenden *Alleluia* folgen die beiden Verse *Dominus regnavit* und *Parata sedes*; der letzte Vers wird von einer vom P(rimicerius), dem Vorsänger, vorgetragenen Intonation unterbrochen; diese besteht aus den einleitenden Wörtern des Satzes, der danach von der Scol(a) gesungen wird. Daran schliesst sich der dritte Vers *Elevaverunt* an, der wiederum vom Primicerius unterbrochen wird, diesmal mit etwas mehr als einer Intonation zum folgenden Satz, es handelt sich ganz einfach um eine vertonte Regiebemerkung *Elevaverunt secunda*, d.h. „Elevaverunt zum zweiten Male" Das Stück schliesst mit einer längeren Version des ersten Alleluias (die Verlängerung besteht in einem Einschub, der mit ⌐¬ gekennzeichnet ist), einer *melodia secunda*, so wie man sie ganz besonders aus dem ambrosianischen Gesang kennt. Diese Vortragsform ist mehreren Alleluiaversen der Vespergottesdienste in der Osteroktave eigen. Die Beschreibung in Ordo XXVII, Nr 70-71 lautet so „Sequitur post hunc (nämlich Ps. 109: Dixit dominus) primus scolae cum parafonistis infantibus Alleluia Et respondent parafoniste Sequitur subdiaconus cum infantibus Alleluia. Dominus regnavit et reliqua Et semper respondent parafoniste et adnuntient verba infantibus. V(ersus) Parata sedes tua deus. Iterum v(ersus) Elevaverunt flumina domine Post hos versos, salutat primus scolae archidiaconum et, illo annuente, incipit Alleluia cum melodiis cum infantibus Qua expleta, respondent parafoniste primam"

Mit anderen Worten der Leiter der Scola stimmt das *Alleluia* zusammen mit den Paraphonisten [15] *und* den Knaben an, indem ich als eine Berichtigung die Lesart „infantibus et parafonistis" vorschlage; ohne „et" werden die Worte unverständlich. Darauf wiederholen die Paraphonisten das *Alleluia*, wonach der Subdiakon gemeinsam mit den Knaben *Alleluia* und *Dominus regnavit . . . virtutem* anstimmt. „*Et semper respondent parafoniste* " kann bedeuten, dass die Paraphonisten jeden Vers nach dem Subdiakon und den Knaben wiederholen, oder vielmehr, dass die P. nach jedem Vers ein *Alleluia* singen Die interessantesten Worte in diesem Zusammenhang sind jedoch „. . . et adnuntient verba infantibus" übersetzt: „. . . sie teilen die Worte den Knaben mit". Diese Bemerkung ist recht unverständlich, wenn man

[15] Die Paraphonisten scheinen in der frühen römischen Liturgie eine Sonderstellung innegehabt zu haben, s. ANDRIEU. *Spicilegium Sacrum Lovaniensis XXIII* (1948), S. 41-42, und zusammen mit den Knaben ein besonderes Sängercorps gebildet zu haben, s. *Ordo I*, Nr 43 (a. a. O), wo u. a. ihre Stellung in Verbindung mit der papalen Liturgie - wahrscheinlich auf und neben dem Ambon deutlich an den entsprechenden Vorgang in der ambrosianischen Liturgie erinnert, s. Anm. 16.

Beisp. 145,
Vat. lat. 5319,
fol. 96r-96v



sich nicht des Primicerius' Intonationen *Ex tunc a seculo* und *Elevaverunt secunda* aus der Melodie in Vat. lat. 5319 entsinnt. In Vat. lat. 5319 scheint der Primicerius also die Rolle übernommen zu haben, die im Ordo XXVII den Paraphonisten zugedacht ist. Die Hauptsache ist jedoch, dass die in Ordo XXVII genannte Vortragspraxis in Vat. lat. 5319 im Prinzip bewahrt ist und diese 'adnuntiatio verborum' so original und charakteristisch ist, dass wir die Ähnlichkeit mit Bezug auf den Vortragsbrauch als ein Zeugnis dafür anzusehen wagen, dass es sich in Ordo XXVII und Vat. lat. 5319 im wesentlichen auch um *die gleiche Musik* handelt; d.h. dass Vat. lat. 5319 grob gesehen eine musikalische Tradition aus dem 8. Jh., ja, vielleicht aus dem 7. Jh. wiedergibt. Dieser Eindruck wird weiter verstärkt, wenn es am Schluss des zitierten Stückes aus Ordo XXVII heisst, dass die Knaben nach den Versen *„Alleluia cum melodiis"* singen, also gerade eine *Melodia secunda* von dem in Vat. lat. 5319 vorhandenen Typ, der sich gerade durch seinen Aufbau von *Melodiae* auszeichnet, i. e. die kleinen Motive, aus denen die lange Jubilusendung besteht. Die Paraphonisten schliessen mit dem einleitenden Alleluia. Die ganze Vortragsart erinnert deutlich an die ambrosianische Praxis, so wie sie in den ältesten Hss. überliefert ist.[16]

Wir können so feststellen, dass Vat. lat. 5319 wahrscheinlich in grossen Zügen eine sehr alte musikalische Tradition wiedergibt.[17]

§ 4: *Analyse der griechischen Alleluiaverse der Hs. Vat. lat. 5319*

Eine nähere Analyse von *All. Dominus regnavit*, Beisp. 144 zeigt, dass das einleitende Alleluia, Dominus regnavit ... virtutem zuzüglich der abschliessenden Melodia secunda ganz genau dem gewöhnlichen Alleluiavers der Messe am Weihnachtstag (primo mane), Vat. lat. 5319, fol. 12r entspricht.

Der musikalische Stil im letzten Teil von Beisp. 144, d.h. in den Versen *Parata sedes* und *Elevaverunt* sowie im *Ex tunc a seculo ejus* und im *Elevaverunt flumina voces suas* der Scola ist eine besondere Stilart, die wir in zahlreichen Alleluiaversen der Vespergottesdienste in der Osteroktave wiederfinden, im folgenden daher *Vesperstil* genannt. Wir finden ihn u.a. in *Yurani digunte*, dem Äquivalent zu A 1: Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται (s. Beisp. 145). Der Stil aus den obengenannten *Versen* begegnet hier in der Melodie auf den Worten *Yurani digunte, doxan theu fiysin, den chiron autu* und *Ymera thiimera ereugente, rima ce nis nicti* und der Stil aus dem Einschlag der Scola in der Melodie auf den Worten *anangelis ostereuma* und *anangeli gnosin* d.h. *a*- bzw. *G*-Phrasen, vgl. ROBERT SNOW in APEL, a. a. O., S. 498.

Derselbe Stil wie in *Yurani diigunte* bestimmt zahlreiche andere Alleluiaverse der Vespergottesdienste, und zwar

Domine refugium
O pimenon
In exitu israhel
+ Paratum cor meum
Prosechete laos mu
Confitemini domino et invocate
+ Letatus sum
+ Cantate domino . . . quia mirabilia
Devte galliasometha
Omnes gentes plaudite

[16] Vgl. HUSMANN, *Zum Grossaufbau der Ambrosianischen Alleluia*, wo auf S. 20-21 folgendes aus *Ambr. I 152* inf., fol. 38 zitiert wird. Epistula], qua finita notarius jussu primicerii sui tollit tabulas de altari vel de ambone. Indutus camisio canit alleluia in pulpito bis ante versum. Et magister scolarum incipit. Et lectores deinde canunt alleluia et versum similiter. Post versum vero idem notarius dicit alleluia. Tunc magister scolarum canit melodias cum pueris suis tacentibus. Ich überspringe hier zwischen „versum" und „similiter" die Worte *et alleluia*, die - wie HUSMANN erklärt - eine versehentliche Wiederholung sein müssen.

[17] Wie man sich die Vortragsweise in Vat. lat. 5319 dann denken soll, steht auf einem anderen Blatt, das einleitende Alleluia könnte vom Chor und Solisten, die Verse vom Solisten, die Intonationen vom Solisten und die Scolazeilen vom Chor gesungen worden sein (s. JAMMERS, a. a. O., S. 232 und SNOW in APEL, a. a. O. S. 498), aber es ist wohl auch wahrscheinlich, dass die Vortragspraxis derjenigen in Ordo XXVII nahe stand - nur, dass die Intonationen in Vat. lat. 5319 von einem Solisten statt von einer Sängergruppe, den Paraphonisten, vorgetragen werden. Die Intonationen erinnern in ihrem ganzen musikalischen Wesen an die gesungenen Mediaintonationen byzantinischer Musik, s. Kap. VI.

… welchen die mit + versehenen auch als Alleluiaverse … der Messe der altrömischen Tradition, jedoch *mit einer …eren Melodie* zu finden sind.

Folgende Alleluiaverse verhalten sich wie *Dominus regnavit* (Beisp. 144 als Ganzes), d.h. so, dass der erste Vers einem Alleluiavers in der Messe entspricht (meist wird bei den Vespergottesdiensten nur der Beginn dieses Verses angeführt, da deutlich auf die Stellen Bezug genommen wird, an denen es als Messealleluia ganz ausgeschrieben wird), während der zweite Vers - in der Übersicht mit V(ersus) gekennzeichnet - sich im erwähnten Vesperstil bewegt

Confitebor
V. Super misericordiam
Te decet ymnus
V. Replebimur
Qui confidunt
V. Montes

während die folgenden Alleluiaverse gar nicht das Gepräge des Vesperstils tragen:

O kirios evasilepsen
Venite exultemus
Oty theos megas.

Diesen drei letzten Alleluiaversen ist derselbe Stil eigen wie den gewöhnlichen Alleluiaversen der Messe, und sie werden daher auch als Messealleluia verwendet, und zwar am Montag der Osteroktave (O kirios evasilepsen), am Dienstag der Osteroktave und am 1. Sonntag nach der Oktave der Apostel (Venite exsultemus) und am 1. Sonntag nach der Osteroktave (Oty theos megas).

Wir können so die Alleluiaverse der Vespergottesdienste in drei Gruppen teilen, in Alleluiaverse in (1) reinem Vesperstil, (2) einer Mischung von gewöhnlichem Alleluiastil und Vesperstil und (3) gewöhnlichem Alleluiastil.

Der Vesperstil lässt sich kurz als eine Melodie charakterisieren, die *c* als Kernton hat. Die einzelnen Phrasen enden wie erwähnt entweder mit einem Melisma auf *a* (z.B. auf *deus* im Vers Parata sedes in Beisp. 144) oder einem Melisma auf *G* (z. B. auf *voces suas* im selben Vers in Beisp. 144). In allen Fällen wird das einleitende Alleluia aus *Dominus regnavit* benutzt. Überhaupt scheint der Vesperstil sehr abhängig von *Dominus regnavit* zu sein, die *G*-Phrasen enden praktisch mit dem Schluss der Jubilusmelodie des Alleluias *dcbcaG acbaGaaG*, und der Ton *c* ist der Kernton sowohl in *Dominus regnavit* als auch im Vesperspil. Der Stil in *Dominus regnavit* ist ausgedehnter als derjenige der Melodien im Vesperstil, aber es wird im grossen und ganzen dasselbe melodische Material verwendet.

Der Vesperstil ist vielleicht dem Bedarf entsprungen, bei diesen besonderen Vespergottesdiensten mit einer derartigen Vortragspraxis einen speziellen Stil zu pflegen. Möglicherweise ist der Alleluiavers aus der Messe, *Dominus regnavit*, der Ausgangspunkt der Entwicklung dieses Stils. Der Vesperstil muss - wenn diese Annahme richtig ist - jünger als *Dominus regnavit* sein, ja vielleicht sogar jünger als die Sammlung der Alleluiaverse der Messe, die in dem Fall im Jahre 650 vorgelegen haben muss, also ehe man die Vespergottesdienste in ihrer gegenwärtigen Form in der Osteroktave einführte.

Das führt uns so einer Beurteilung von VAN DIJKS obengenannter Datierung gerade der Vespergottesdienste näher, bei der er auf Grund der *griechischen* Alleluiaverse zu dem Schluss kam, dass diese Gottesdienste im Zeitraum 650-700 entstanden seien. Was die Musik anlangt, so stellen wir jedoch fest, dass der Stil der Melodien von vier der sechs griechischen Alleluiaverse genau derselbe ist wie derjenige, der die Melodien zahlreicher *lateinischer* Alleluiaverse prägt, vgl. oben. In den erwähnten vier griechischen Versen erinnert mit anderen Worten nur *der Text* ans Griechische. Ferner sehen wir, dass die beiden übriggebliebenen griechischen Alleluiaverse teils einen anderen musikalischen Stil vertreten, teils vielleicht ursprünglich der Gruppe von Alleluiaversen der Messe angehörten. Zu diesen beiden Alleluiaversen kommt dann *Epy si kyrie*, das nur in der Messe am Freitag der Osteroktave sowie am 2. Sonntag nach der Osteroktave als Alleluiavers belegt ist.

Vielleicht hat die frühe römische Liturgie viele griechische Alleluiaverse enthalten, so dass die eben genannten drei nur die Reste darstellen. Bei den Alleluiaversen der Vespergottesdienste stellten wir fest, dass zu *Paratum cor meum*, *Letatus sum* und *Cantate domino* sowohl Melodien im Vesperstil als auch im gewöhnlichen Alleluiastil gehören. Das Vorhandensein *der Texte* zu *O pimenon*, *Prosechete laos mu*, *Yurani digunte* und *Devte galliasometha*, alle im Vesperstil, könnte ein Zeugnis sein, dass diese Texte ursprünglich auch gewöhnliche, d.h. selbständige Melodien hatten, die jetzt verlorengegangen sind - Melodien, die uns gegebenenfalls über eine enge Beziehung zur Musik der östlichen Kirche Aufschluss hätten geben können.

Es ist jedoch völlig klar, dass z.B. die Melodie zu *Yurani digunte* im strengen Vesperstil nichts mit der klassischen Melodie im byzantinischen Alleluiarionzyklus (A 1) zu tun hat, genauso wenig wie die anderen drei im Vesperstil in irgendeiner Verbindung mit den Melodien ihrer byzantinischen Äquivalente stehen. Das Besondere an den Melodien der drei griechischen Alleluiaverse, die nicht vom Vesperstil bestimmt sind, ist, dass sie sich in der altrömischen Tradition entscheidend von sowohl dem Vesperstil als auch dem Alleluiastil unterscheiden. In seiner Behandlung der altrömischen Alleluiaverse sagt ROBERT SNOW, *Epy si kyrie* und *Oty theos megas* verwende "unique material for both their jubili and their verses". Und über *O kirios evasilepsen* schreibt er, dass er den üblichen Jubilus der *D*-Tonart benutze, aber er "entirely different music for its verse" habe. Und er schliesst mit der Bemerkung, die dieses Kapitel angeregt hat: "The possibility that these three Alleluias might be based on Greek models, therefore, exists".[18]

[18] APEL, a. a. O., S. 499.

Einen derartigen Vergleich werde ich im folgenden vorzunehmen versuchen. Aber zuvor möchte ich mich wieder einigen allgemeinen Betrachtungen bezüglich der Genesis des Alleluiagesangs im Westen zuwenden. Wenn unter den Forschern auf breiter Grundlage Einigkeit besteht, dass der gregorianische Gesang sich irgendwie aus dem altrömischen entwickelt hat, so gilt das natürlich auch von den Alleluiaversen. Und dass die altrömischen Alleluiaverse rein chronologisch die Ausgangspunkte der gregorianischen Alleluiaverse sein konnen, zeigt sich u a darin, dass die Hs Vat. lat 5319 trotz ihrer späten Abfassung ein äusserst konservatives Alleluiarepertoire enthält, in dem wir mit wenigen Ausnahmen die Melodien zu den Texten finden, die HESBERTS Sextuplex-Hss. gemeinsam haben. Vergleiche zwischen den altrömischen und den gregorianischen Alleluia-Vers-Melodien weisen auch diese Verwandtschaft nach, s. z. B STABLEINS Behandlung des *Dies sanctificatus*,[19] oder man vergleiche *Excita* in der altrömischen Form[20] mit der in der gregorianischen.

An gewissen Punkten versagt diese Gegenüberstellung jedoch. Es leuchtet beispielsweise nicht unmittelbar ein, dass die Melodie zu *Dominus regnavit* in Beisp. 144 etwas mit *Dominus regnavit* in der späteren gregorianischen Tradition zu tun hat. Dasselbe gilt vom altrömischen *Quoniam deus magnus* (Vat. lat 5319, fol 133v), dessen Text - in derselben tiefen D-Tonart - sich von dem üblichen gregorianischen Äquivalent unterscheidet. *In te domine speravi* ist im altrömischen Repertoire gar nicht belegt.

Dass diese Alleluiaverse hier erwähnt werden, ist natürlich kein Zufall, denn gerade diese drei griechischsprachigen Äquivalente zu den byzantinischen Alleluiaversen sind es, die in der altrömischen Tradition so stark hervortreten Stellen diese Alleluiaverse in Vat. lat 5319 etwa eines der Glieder dar, die den byzantinischen Ritus mit dem römischen verbanden, so dass wir hier die stufenweise Entwicklung beobachten können Byzantinisch / in lateinische Schrift übertragenes Griechisch / Lateinisch?

Eine liturgiegeschichtliche Beobachtung scheint diese Behauptung zu stärken. *O kirios evasilepsen* ist wie schon erwähnt fester Alleluiavers in der Messe der altrömischen Überlieferung am Montag der Osteroktave. Alle *Sextuplex*-Hss. haben zu diesem Tag das lateinische Äquivalent *Dominus regnavit* [21]

Quoniam deus magnus, das dem 15 Sonntag nach Pfingsten angehört, wird in den Sextuplex-Hss. dem Mittwoch, Donnerstag und Freitag in der Osteroktave, dem 1 und 3. Sonntag nach der Osteroktave, dem 4. und 8 Sonntag nach Pfingsten sowie der Gruppe *De circulo anni* zugeordnet,[22] während das griechische Äquivalent *Oty theos megas* in der altrömischen Tradition in dem Vespergottesdienst Dominica in albis sowie als Alleluiavers in der Messe am 1. Sonntag nach der Osteroktave, also ungefähr gleichzeitig gesungen wird.

In te domine wird laut der Sextuplex-Hss. am Dienstag der Osteroktave, am 2. Sonntag nach der Osteroktave, am 1 Sonntag nach Pfingsten sowie in der Gruppe *De circulo anni*[23] gesungen, während man *Epy si kyrie* in der altrömischen Tradition als Alleluiavers in der Messe am Freitag der Osteroktave und am 2. Sonntag nach der Osteroktave verwendet, also wieder eine schöne Übereinstimmung.

Die Liturgiegeschichte scheint so die Ansicht zu rechtfertigen, dass *Dominus regnavit*, *Quoniam deus magnus* und *In te domine* von ihren griechischen Äquivalenten in der altrömischen Tradition abgeleitet sind - was der letzten Phase des Überganges vom byzantinischen zum römischen Gesang entspricht, vgl oben

Bezüglich der ersten Phase müssen wir im voraus damit rechnen, dass die frühe römische Messe stark von griechischem Ritus beeinflusst war Wenn Gregor der Grosse von Bischof Johannes von Syrakus bezichtigt wird, mit dem Einführen von Alleluiaversen in der Messe ausserhalb der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten Konstantinopel nachgeahmt zu haben, wird Johannes' Behauptung jedenfalls in gewissen Beziehungen begründet sein (vgl. Kap. III, § 3). Übrigens ist bekannt, dass der Alleluiavers zu Johannes' Lebzeiten im ganzen Kirchenjahr ein fest etabliertes Glied in der heiligen Liturgie war (vgl Kap. III, § 4). Worauf gründete sich aber Johannes' berechtigte oder unberechtigte Ansicht, Gregor habe diesen Brauch aus Ostrom eingeführt? Sagte er es etwa nur, weil er wusste, dass die Alleluiaverse in der byzantinischen Liturgie im ganzen Kirchenjahr verwendet würden? - oder lag es daran, dass die Alleluiaverse in der römischen Kirche damals überwiegend griechisch gesungen wurden, so dass eine Erweiterung dieser Praxis als „byzantinischer Einfluss" gewirkt haben muss? Wir wissen es nicht, aber das Vorhandensein von griechischen Alleluiaversen in der Messe in der vor-gregorianischen Tradition könnte in diese Richtung zeigen. Und wenn es sich nachweisen lässt, dass die lateinischen Alleluiaverse in melodischer Hinsicht mit ihren byzantinischen Äquivalenten verwandt sind, so scheint die altrömische Tradition den Abschluss einer enormen Entwicklung zu bilden, bei der die griechischen Alleluiaverse in die römische Liturgie eingegangen sind

§ 5. *Die Vergleiche mit den byzantinischen Melodien*

Es ist wichtig zu beachten, dass die folgenden Vergleiche zwischen den Alleluiarionmelodien des kurzen Psaltikonstils und ihren lateinischen Äquivalenten auf Grund von Melodien angestellt wurden, die in Hss. aus dem 12. und 13. Jh enthalten sind, also in Hss., die 5-600 Jahre nach dem behaupteten Übergang vom byzantinischem zu römischem Alleluiagesang abgefasst wurden Wir wissen, dass die *gregorianischen* Melodien sich zuweilen bedeutend von ihren von ungefähr der gesamten Gregoriana-For...hung vermuteten Ausgangspunkt, dem *altrömischen* Gesang, entfernen, aber sogar die altrömischen Melodien liegen zunächst in der Ausführung vor, in der sie im 12. Jh. niedergeschrieben wurden, und man wird mit der Möglichkeit einer Entwicklung innerhalb des altrömischen Gesangs vom 7. Jh. bis zu diesem Zeitpunkt rechnen können. Dasselbe gilt natürlich von den byzantinischen Alleluiarionmelodien; obgleich diese melismatischen Melodien ziemlich alt sein können - schon aus dem Grund, weil die Texte, die vermutlich bereits sehr früh ausserordentlich kurz waren, eine reiche musikalische Vortragsweise bedingten - ist es berechtigt anzunehmen, dass die Alleluiarionmelodien im 6.-7. Jh. eine einfachere Form gehabt haben als im 12.-13. Jh. Wenn beim Vergleich z B zwischen den byzantinischen Alleluiarionmelodien und ihren altrömischen Entsprechungen daher *Nichtübereinstimmungen* vorkommen, ist eine *mögliche* Erklärung die, dass sie Melodieänderungen entspringen, die nach dem behaupteten Übergang im 6.-7. Jh. entstanden sind

Den folgenden Vergleichen liegt im übrigen die Hypothese zugrunde, dass *die Melodie* das primäre Element der Entwicklung ist Die byzantinische Melodie wird daher zum Ausgangspunkt gemacht, und die übrigen Melodietraditionen, die in den Vergleichen enthalten sind, sind so aufgestellt, dass die behauptete Abhängigkeit vom byzantinischen Modell so stark wie möglich hervortritt

Diese Hypothese ist in erster Linie von Bedeutung für die Vergleiche zwischen den byzantinischen Melodien und ihren altrömischen Äquivalenten einerseits und ihren gregorianischen und eventuell ihren ambrosianischen Äquivalenten andererseits

Folgende zwei Beobachtungen begründen die Hypothese

(1) Wenn das byzantinische Alleluiarion mit lateinischem Text verwandt werden sollte, konnte man nicht wie in anderen Fällen den griechischen Text so ins Lateinische übersetzen, dass Silben und Betonungen einander entsprachen, denn der Text, hier der Psalter, war ja schon im voraus übersetzt. Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν hat sein lateinisches Äquivalent in *Dominus regnavit* - d. h. man musste den lateinischen Text der vorliegenden byzantinischen Melodie anpassen, und da die Zahl der Silben und Betonungen im Griechischen und Lateinischen sehr verschieden ist, hatte das *eine radikale Umtextierung* zu Folge, ja, im Beispiel mit Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν (s. Beisp. 146) kann man von *mehreren Umtextierungen* sprechen, und zwar (a) einer altrömischen, (b) einer gregorianischen und (c) einer ambrosianischen; dass diesen abendländischen Formen *dieselbe* Melodie zugrunde liegt, geht meines Ermessens deutlich aus Beisp. 146 hervor

(2) Dass es überhaupt zulässig ist, die Melodie in Verbindung mit den gregorianischen Alleluiamelodien als das primäre Element zu bezeichnen, verdeutlichen mehrere Beispiele verschiedener Textierungen derselben Melodie, s. z. B. Beisp. 146, Sektion 6, wo innerhalb der gregorianischen Melodientradition (Montpellier und Graduale Romanum) in derselben Melodie im Worte *fortitudinem* verschiedene Silbenverteilungen auftreten. Dasselbe Phänomen ist in STÄBLEINS Vergleich der verschiedenen *Dies sanctificatus*-Melodien zu beobachten, ja, man kann im ganzen sagen, dass STÄBLEINS und meine Vergleiche nach denselben Prinzipien gezogen sind.[24]

§ 6· *O kirios evasilepsen.*

In der byzantinischen Melodie ist das *Alleluia* Patmos 221 (vgl Beisp. 3) und A 39 Vat gr. 345 entnommen Die altrömische Form mit dem in lateinische Schrift übertragenen Text ist Vat. lat. 5319, im folgenden *„griechische" Hs. Vat. lat. 5319* genannt, entnommen; was die Melodie zu *evasilepsen* betrifft, so ist diese jedoch aus Vat Bas. F 22 ergänzt worden, da ich der Melodie in Vat lat. 5319 hier keinen Sinn abgewinnen kann, s. näher unten Aus Vat lat. 5319 stammt auch die rein lateinische Form *Dominus regnavit*, hier in der Form einer Transposition der Melodie um eine Quinte tiefer nach *Alleluia. Dominus regnavit decorem induit, induit dominus fortitudinem et precinxit virtutem* in Beisp 144 - im folgenden *„lateinische" Hs Vat lat 5319* genannt Der Grund, warum die Melodie in Vat. 5319 eine Quinte höher notiert ist, wird der sein, dass die Melodie in dieser Lage die Halbtonstufe *e-f* entsprechend *a-b♭* enthält, aber da die erwähnte Stufe in dieser Notation bekanntlich nicht angegeben werden kann, liess sie sich nur dadurch ausdrücken, dass man die Melodie aus der angenommenen Originallage um eine Quinte aufwärts versetzte Als eine der ältesten gregorianischen Versionen wird *Montpellier H. 159* angeführt, die berühmte Hs mit der gewöhnlichen Neumennotation, ergänzt mit einer Buchstabennotation, welche die Hs. zu einer der ältesten sicher lesbaren Hss. macht.[25] *Die ambrosianische Version* wird laut *Ambr M 99 sup* wiedergegeben, und zwar so wie HUSMANN die Melodie in seiner schon zitierten Abhandlung *Zum Grossaufbau der Ambrosianischen Alleluia*[26] reproduziert, hier jedoch ergänzt mit Bogen zur Angabe der einzelnen melodischen Gruppierungen Zuletzt wird *die gewöhnliche gregorianische Form* aus dem Graduale Romanum wiedergegeben.

Die Melodie ist mit Ausnahme des einleitenden *Alleluias* in *10 Sektionen* aufgeteilt, wobei die Sektionen 1-2 A 39a·1, 3-4 A 39a·2, 5-6 A 39a.3, 8 A 39b.1 und 9-10 A 39b 2 entsprechen.

[19] In *M.G.G.* Bd 1, die Art *Alleluia*, Sp. 341-44.
[20] APEL, a. a. O., S 497
[21] *Sextuplex* Nr 81
[22] *Sextuplex* Nr 83, 84, 85. 88a, 90. 176, 180b und 189a
[23] *Sextuplex* Nr 82. 89. 173 und 199a

[24] Vgl. Anm 19
[25] Die Melodie ist hier versetzt und zwar aus denselben Gründen wie die in Verbindung mit der „lateinischen" Hs. Vat. lat. 5319 genannten. Montp. H 159 erschien in *Paleographie Musicale* Bd. VIII
[26] HUSMANN, a. a. O., S 19. - Ich habe doch *b♭* gesetzt, wo es aus musikalischen Gründen nötig schien (in der Alleluiamelodie und in Sektion 7)

Beisp. 146, Alleluia

P — Ἀλ-λη-λού-ι-α
V5319 — Al-le-lü-ia
V5319 — Al-le-lü-ia
M — Al-le-lü-ia
A — Al-le-lü-ia
G — Al-le-lü-ia

Das Alleluia

Alle Alleluiamelodien haben den Anfang, die Aufwärtsbewegung *CDFGa*, die ungefähr dem HUSMANNschen Ur-Alleluia entspricht, gemeinsam, vgl. Kap. IV, § 2. Die Anfänge gleichen sich deutlich. Der byzantinischen Form fehlt die Jubilusendung der abendländischen Formen, oder aber sie hat nie eine solche besessen (vgl. Kap. IV, § 2). Die Verwandtschaft zwischen der „lateinischen" Hs. Vat. lat. 5319, Montp. und Gr. Rom. ist deutlich, während die „griechische" Hs. Vat. lat. 5319 sich ziemlich von diesen entfernt. Die ambrosianische Form ist ganz selbständig.

In ihrer notierten Lage beginnt die „lateinische" Hs. Vat. lat. 5319 auf *F* (s. Beisp. 144), es kann kein Zweifel darüber sein, dass diese Plagios Protos-Melodie in ihrer angenommenen originalen Lage eine Halbtonstufe unter dem *C* gehabt hat - analog dem *B♮*, das wiederum *F♯* in der notierten Lage entspricht.

Die Alleluiamelodien kehren in mehr oder weniger variierten Ausführungen zurück als Vertonungen der letzten Worte der abendländischen Formen (beispielsweise in der „griechischen" Vat. lat. 5319, Sektion 7 und 10 (*u saleuthisete*)), so wie es im allgemeinen in den abendländischen Formen üblich ist, s. Kap. IV, § 3. Siehe Näheres darüber unter Sektion 7 und 10

Beisp. 146, Sektion 1

V345 — O kú-ri-o-c
V5319 — O ki-ri-o-s
V5319 — Do-mi-nüs
M — Do-mi-nüs
A — Do-mi-nüs
G — Do-mi-nüs

Verkürzungen in Beisp. 146

Patmos 221, fol. 44v = P, Vat. gr. 345, fol. 30v-31r = V345, Vat. lat. 5319 (die griechische Form auf fol. 85v, die „lateinische" auf fol. 85r (transponiert)) = V5319, Montp. H. 159, S. 104 (transponiert) = M, Ambr. M 99 sup. = A, Graduale Romanum = G, Vat. Bas. F 22, fol. 54v = F

Sektion 1

Die byzantinische Melodie bewegt sich stufenweise aufwärts von *C* nach *a* und danach in einer Sequenzbewegung wieder hinab zum *C*. Es handelt sich um eine Kombination des Initialmotivs *CDEFG* und des KOU·C-Motivs; das genannte Initialmotiv entspricht einigermassen der Alleluiamelodie.

Die „griechische" Hs Vat. lat. 5319 lehnt sich kraft einer Aufwärtsbewegung von *C* nach *G* eng an die byzantinische Form an: hinauf zum *a* gelangt sie nicht, und nach einer Abwärtsbewegung zum *D* endet sie nach einer weiterführenden Bewegung auf *F*.

Die „lateinische" Hs. Vat. lat. 5319 beginnt als einzige Form auf *F*, lehnt sich aber darüber hinaus enger an die byzantinische Form an als die „griechische" Hs. Vat. lat. - in erster Linie durch ihren markanten Ruhepunkt auf *D*, wo die „griechische" Form weitergeht nach *F* - und es ist sehr wohl denkbar, dass die „lateinische" Form, obgleich sie sicher von der „griechischen" abgeleitet ist, mehr von der ursprünglichen byzantinischen Form bewahrt hat als diese. Der Anfang auf *F* ist sicher am besten so zu erklären, dass die „lateinische" Hs Vat. lat. 5319 eine bewusste „Übersetzung" der „griechischen" Form ist; so bewirkt der Umstand, dass dem *Dominus* im Verhältnis zu *O kirios* eine Silbe fehlt, dass die Melodiebewegung der überschüssigen Silbe auf *CD* ganz einfach *ausgelassen* wird; auf diese Weise ergibt sich ein Anfang auf *F*, von welchem Ton an *Dóminus kirios* entspricht

Montp. beginnt auf *D* und bewegt sich hinauf zum *a* mit dem kräftigen *DGa*. Bei der Gestaltung der Melodie wurde deutlich eine grössere Übereinstimmung zwischen Text und Melodie angestrebt. Das betonte *Dó-* bekommt 9 Töne und die abschliessende Silbe *-nus* nur einen Ton, also eine Umgestaltung, die genau dem entspricht, was uns aus den Untersuchungen HUCKEs und anderer über die Beziehung zwischen altrömischem und gregorianischem Gesang bekannt ist

Es ist interessant, *die ambrosianische Melodie* mit der „lateinischen" Hs. Vat. lat. 5319 zu vergleichen, denn die ambr. Form breitet *Dominus* über die ganze Melodie, hier in erweiterter Form aus.

Gr. Rom unterscheidet sich nur wenig von Montp., hat aber eine stärkere Neigung, zwei Gipfel in der Melodie zu schaffen (*DaDGD*)

Beisp. 146, Sektion 2

V345 — ἐ-βα-σί-λευ-σε-ν
F — e-va-si-lep-se-n
V5319 — re-gna-vit
M — re-gna-vit
A — re-gna-vit
G — re-gna-vit

Sektion 2

Die byzantinische Melodie ist identisch mit der intermodalen Durkadenz auf *F* (Kap. X, § 1).

Die „griechische" Hs Vat lat 5319 ist hier mit Elementen aus Vat Bas F 22 ergänzt, da in Vat lat 5319 in diesem Fall kein Sinn hineinzubringen ist.[27] Die Form in Vat Bas F 22 lehnt sich eng an die byzantinische Melodie an, wird aber doch abgebrochen, so dass sie mit dem charakteristischen *FE*, das in Montp., Ambr. und Gr Rom wiederzufinden ist, endet.

Die „lateinische" Hs Vat. lat 5319 scheint sich wie in Sektion 1 noch enger an die byzantinische Form anzulehnen, hauptsächlich auf Grund der Endung auf *F*.

Montp. und *Gr. Rom.*, die letzte Form etwas länger als die erste, stellen im Verhältnis zur „lateinischen" Hs. Vat lat. 5319 wieder eine charakteristische Umgestaltung dar.

Die ambrosianische Form ist verhältnismässig lang und hat viele Eigenschaften gemein mit der byzantinischen Melodie und zeigt im übrigen eine grosse Selbständigkeit im Vergleich mit den anderen abendländischen Formen.

[27] Vat. lat. 53 9 hat an der betreffenden Stelle
FE D EF G G
ke ba ky le os

12

Beisp. 146, Sektion 3

V345
V5319 e—nev—pre—pi-a
V5319 de—co—rem
M de—co—rem
A de—co—rem
G de—co—rem

Sektion 3

Die byzantinische Form ist sehr übersichtlich das Initialmotiv *D-G* zuzüglich H* (*EF*)*Ga*, s. u. a Kap. XIV, § 6.

In *der „griechischen" Hs. Vat. lat. 5319* finden wir einen deutlichen Nachhall der byzantinischen Melodie, und zwar in der Form von zwei Variationen dieser Melodie, die erste auf *enevpre-*, die zweite auf *-pia*. Die Endung der byzantinischen Melodie auf *C* wird weitergeführt zu einer Endung auf *D*

In *der „lateinischen" Hs Vat lat 5319* ist die erwähnte Halbierung noch deutlicher, die Form gleicht der byzantinischen Melodie wiederum mehr als die „griechische" Hs Vat. lat. 5319. In beiden Fällen scheint die byzantinische Melodie den Forderungen des abendländischen Alleluiastils, hier des repetitiven Stils, gemäss umgestaltet geworden zu sein [30]

Montp und *Gr Rom.*, die ein wenig voneinander abweichen, müssen als verkürzte Ausgaben der Vat. lat. 5319-Versionen bezeichnet werden; sie enden auf *F* und vermeiden somit die Abwärtsbewegung nach *D* oder *C*.

Für *die ambrosianische Form* ist der Anfang bezeichnend, der eine Ausfüllung des einleitenden *D-G* der byzantinischen Melodie darstellt, und ausserdem ihre nahe Verwandtschaft mit den Formen in Vat. lat. 5319

[30] Siehe Apel, a. a. O. S. 386.

Beisp. 146, Sektion 4

V345
V5319 e—ne—di—sa—to
V5319 in—dü—it
M in—dü—it
A in—dü—it
G in—dü—it

Sektion 4.

In *der byzantinischen Form* finden wir die intermodale Mollkadenz auf *D*, die hier aus einer melismatisierten Ausgabe der stufenweisen Bewegung *GFED* besteht. In der vermutlich ältesten Psaltikon-Hs. *Patmos 221* (fol. 45r) soll wahrscheinlich auf -δυ (der Hs. haften an dieser Stelle des melodischen Kontextes gewisse Fehler an) die einfachere Bewegung *GFEDFEFC* stehen.

Die „griechische" Hs. Vat lat. 5319 spiegelt die byzantinische Melodie in der 7-mal wiederholten Bewegung *FED* wieder, die sich ihrerseits wieder als die im repetitiven Alleluiastil des Westens stattgefundene Umgestaltung der byzantinischen Melodie betrachten lässt.

In *der „lateinischen" Hs. Vat. lat 5319* ist es noch deutlicher, die Form scheint der byzantinischen Melodie auch hier ähnlicher zu sein, weil sie die dreimal wiederholte Bewegung *GFED* enthält.

In *Montp.* und *Gr. Rom.* tritt in der Einleitung eine Umspielung des Anfangs der Alleluiamelodie auf, aber abgesehen davon wird die Abwärtsbewegung der byzantinischen Melodie wiedergegeben. Beide Versionen sind stark von der schon erwähnten gregorianischen Umgestaltung gekennzeichnet

Die ambrosianische Form lässt ebenfalls die byzantinische Melodie deutlich erkennen.

Beisp. 146, Sektion 5

V345
V5319 e—ne—di—sa—to ky—ri—os
V5319 in—dü—it do—mi—nüs
M in-dü—it do—mi—nüs
A in—dü—it do—mi-nüs
G in-dü—it do—mi—nüs

Sektion 5

In *der byzantinischen Form* finden wir in der ersten Hälfte das Initialmotiv *CDEFG* (vgl. Sektion 1) gefolgt von S·*F*, während die zweite Hälfte aus H^{s} *ab♭* + S·*F* besteht, die beiden S:*F*-Endungen machen sich mit anderen Worten deutlich die Wirkung des musikalischen Reimes zunutze.

Die „griechische" Hs. Vat lat 5319 ist in bezug auf die erste Hälfte eine ungefähr getreue Wiedergabe der byzantinischen Melodie, während die folgenden Abweichungen auf *kyrios* ziemlich erheblich sind, es fällt jedoch auf, dass *-to* und *-os*, entsprechend dem S.*F*-Reim in der byzantinischen Melodie, beide *FG* aufweisen.

Die „lateinische" Hs. Vat. lat. 5319 beginnt auf *F* - eventuell aus denselben Gründen, die in Verbindung mit dem Anfang von Sektion 1 angegeben wurden Man kann die Version vielleicht als der byzantinischen Melodie näherstehend als die „griechische" Hs Vat. lat. bezeichnen

Montp. und *Gr Rom* scheinen der byzantinischen Melodie eigenartigerweise am nächsten zu kommen auf dem *induit*, in erster Linie auf Grund der hervorgehobenen Endung auf *F*. Auf *dominus* sind die Ähnlichkeiten mit der „lateinischen" Hs. Vat. lat. 5319 augenfälliger

Die ambrosianische Form ist ziemlich selbständig, hat jedoch viele gemeinsame Merkmale mit der „griechischen" Hs Vat. lat. 5319

Beisp. 146, Sektion 6

Sektion 6

Die byzantinische Form wird von der Finalkadenz F/H^3 *ab♭* + $F^5{:}C$ dargestellt; F/H^3 ist üblich in den Finalkadenzen im Protos und Tetartos, aber einzigartig im Plagios Protos, wo meist $A^{m}{:}D$ + $F^5{:}C$ auftritt, s. Sektion 10 und ferner Kap. XII, § 4.

Die „griechische" Hs Vat. lat 5319 weist viele Berührungspunkte mit der byzantinischen Melodie auf, besonders in bezug auf den Ausgang auf *C*, das gilt eventuell auch von dem Anfang auf *a*, indem man F/H^3 *ab♭* der byzantinischen Melodie als eine ausschmückende Bewegung mit *a* als Kernton betrachten kann. Es besteht eine beachtenswerte Ähnlichkeit zwischen den Melodien auf *dinamin* und *itis* (Sektion 10), beide Äquivalente zu den letzten Zeilen der beiden byzantinischen Stichoi, A 39a und A 39b. Während die byzantinische Melodie mit der „griechischen" Hs. Vat. lat. 5319 in Sektion 10 übereinstimmt, lässt diese Übereinstimmung in Sektion 6 sehr zu wünschen übrig; wenn man sich aber vorstellt, dass die byzantinische Melodie in Sektion 6 ursprünglich die Form $A^{m}{:}D$ + $F^5{:}C$, die übliche Form (vgl. oben), besessen hat, würde die Übereinstimmung auf *dinamin* grösser werden.

Die „lateinische" Hs. Vat. lat. 5319 steht der byzantinischen Melodie näher, u. a. kraft des einleitenden Motivs *Gab♭aG*.

Montp. und *Gr. Rom.* stehen der byzantinischen Melodie ebenfalls auffallend nahe. Man bemerke die schon besprochene verschiedene Textierung von *fortitudinem*.

Die ambrosianische Form ist ziemlich selbständig, zeigt jedoch viele Ähnlichkeiten mit der „griechischen" Hs. Vat. lat. 5319. Es ist interessant, die Textierung mit den anderen abendländischen do. zusammenzuhalten.

Beisp. 146, Sektion 7

Sektion 7.

Dieser Teil entspricht der verlorengegangenen Schlusszeile der byzantinischen Quellen mit den Worten καὶ περιεζώσατο, vgl. Kap. IV, § 3.

Die „griechische" Hs Vat. lat. 5319 stellt eine Umtextierung der einleitenden Alleluiamelodie dar - jedoch mit der Einschränkung, dass die beiden vorletzten Melismen der Alleluiamelodie (*FGaGaGG* und *CDFDEFD*) umgangen werden.

Die „lateinische" Hs Vat lat 5319 repräsentiert eine weniger konsequente Umtextierung der einleitenden Alleluiamelodie, das einzige genaue Zitat aus dem Alleluia ist in den letzten beiden Melismen zu finden. Im Verhältnis zur Melodie der „griechischen" Hs. Vat lat 5319 auf *ke ne prezo-* wirkt *et precinxit se vir-* wie eine Verdoppelung. Die Übereinstimmung zwischen *-sa(ton)* und *-tu(tem)* ist bemerkenswert.

Montp. und *Gr. Rom.*, die praktisch miteinander identisch sind, stellen variierte Ausgaben der Alleluiamelodie dar.

Das gilt auch von *der ambrosianischen Form*. Eine Auseinandersetzung mit den drei verschiedenen abendländischen Textierungen gibt interessante Aufschlüsse. Der ambrosianische Alleluiavers endet mit einer prächtigen *melodia secunda* [38].

Die Frage ist nun, ob die Versionen in Vat. lat. 5319 mehr oder weniger den Charakter der verlorengegangenen byzantinischen Melodie zu den Schlussworten reflektieren. Sie wird kaum beantwortet werden können. Bei der Gestaltung der Sektion 7 in Vat. lat. 5319 *könnten* ausschliesslich die Forderungen des abendländischen Alleluiastils massgebend gewesen sein, aber eine andere Möglichkeit ist natürlich, diese Sektion als ein Zeugnis dafür anzusehen, dass jedenfalls der byzantinische Alleluiavers eine Art Jubilusendung, auf dem die Schlussworte gesungen wurden, gehabt hat.

[38] Husmann, a. a. O., S. 19

Beisp. 146, Sektion 8

Sektion 8

Was die Sektionen 8-10 anlangt, können wir nur die byzantinische Form und die „griechische" Hs. Vat. lat. 5319 miteinander vergleichen; die anderen Formen fehlen.

Die byzantinische Form beginnt mit einer kleinen Erweiterung der Einleitung von Sektion 1 und 5, nämlich einer Kombination der Initialmotive *DFDE* und *CDEFG*, darauf folgt die sehr melismatische Gestaltung der intermodalen Durkadenz auf *F*, vgl. die einfachere Form in Sektion 2 (s. ferner Kap. X, § 1).

Vat. lat. 5319 verkürzt diese Kadenz zu einem äussersten Mindestmass, wobei der Schluss auf *F* jedoch ausserordentlich unterstrichen wird. Die Einleitung ist ein getreues Abbild der byzantinischen Melodie.
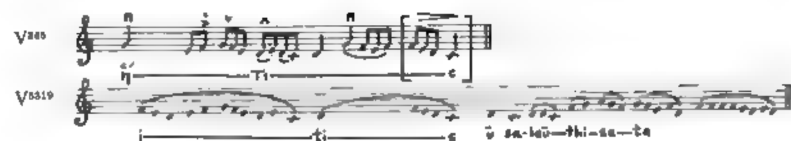
Beisp. 146, Sektion 9

Sektion 9.

Die byzantinische Form besteht aus dem *E-F*-Initialmotiv gefolgt von der H^3 *ab♭*-Formel.

Vat. lat. 5319 entfernt sich hier auf entscheidende Weise von der byzantinischen Melodie, obgleich gemeinsame Elemente vorhanden sind, das Motiv auf *tin* entspricht H^3 *ab♭* in der byzantinischen Melodie (*b♭* wurde in der altrömischen Melodie in diesem Fall aus rein musikalischen Gründen gesetzt).

Beisp. 146, Sektion 10



Sektion 10

Die byzantinische Form ist die im Plagios Protos übliche Finalkadenz. $A^{m}.D + F^{3}:C$. Der Schluss, der oft ausgelassen wird, ist hier aus anderen Hss. ergänzt worden

Die Melodie in *Vat. lat. 5319* stellt eine Umtextierung im Verhältnis zur byzantinischen Melodie dar Diese Umtextierung vorausgesetzt, entpuppt die Form sich als eine einigermassen getreue Wiedergabe der byzantinischen Melodie Mit der Melodie auf *u saleuthisete* liefert die Hs. die Melodie zu den fehlenden Schlussworten der byzantinischen Melodie οὐ σαλευθήσεται, sie entspricht sozusagen der Melodie auf *ke ne prezosaton* in Sektion 7, auf die im übrigen verwiesen sei.

Mit der vergleichenden Untersuchung in diesem Paragraphen bin ich einen Schritt weiter gegangen als WELLESZ der mit seiner Studie *Eastern Elements in Western Chant* (1947) = M.M.B., Subsidia, Bd II, die Untersuchungen dieser Art auf rühmliche Weise eingeleitete. In dem genannten Buch gibt WELLESZ u.a. den Vergleich wieder, den GAISSER schon im Jahre 1902 anstellte, den Vergleich nämlich zwischen dem altrömischen *O kirios evasilepsen* und dem üblichen gregorianischen *Dominus regnavit*.[30] Das Studium des Psaltikonstils und des altrömischen Gesangs hatte zum damaligen Zeitpunkt noch gar nicht begonnen, und dass WELLESZ die altrömische Form „byzantinisch" nennt, wird man seinem sicherem Gefüh. zuschreiben müssen In den Untersuchungen dieses Paragraphen scheint seine Behauptung jedoch vollauf verifiziert worden zu sein. Und daher teilen wir auch WELLESZ' Ansicht am Schluss *seiner* Untersuchung: "We can see at first glance that the Gregorian melody derives from the Byzantine, which, especially in the Alleluia, is a less ornamented composition. We can also see that the spirit of the Latin language has influenced the shape of the musical phrases. There is obviously a closer connexion of words and music in the Roman version than in the Byzantine, and in consequence a freer treatment of the single melodic phrase. But the relationship between both melodies remains manifest" [31]

§ 7. *Oty theos megas*

Im folgenden Vergleich (Beisp. 147) wurden das Alleluia der *byzantinischen Melodie* wieder Patmos 221 (vgl Beisp. 3) und die Alleluiarionmelodie Vat gr. 345 entnommen Sektion 1-2 = A 27b: 1, 3-4 = A 27b 2.

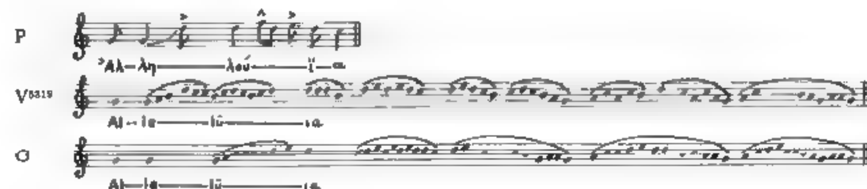
Die altrömische Melodie stammt aus Vat lat. 5319 Von dem lateinischen Äquivalent in derselben Hs., *Quoniam deus magnus*, sehen wir aus den oben in § 4 erwähnten Gründen in diesem Zusammenhang ab

Die gregorianische Melodie von *Quoniam deus magnus* wurde aus dem Graduale Romanum geholt, die gregorianische Tradition ist hier so gleichförmig, dass wir uns mit dieser Version begnügen

[30] L. GAISSER. *Brani greci nella liturgia latina* in *Rassegna gregoriana* vol. I S. 126

[31] WELLESZ. a.a.O S. 34-36

Beisp. 147, Alleluia
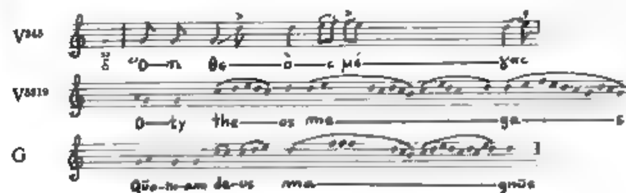


Das Alleluia

Die byzantinische Melodie setzt sich aus dem Initialmotiv *G-d* sowie den Tönen *dfdedc* zusammen, s. Kap. IV, § 2 und Beisp. 3.

Die Melodien in *Vat lat 5319* und im *Gr. Rom.* zeigen keine so grosse Ähnlichkeiten mit der byzantinischen Form, wie es in Beisp. 146 der Fall war, obgleich man beispielsweise die Melodiebewegung auf *-le* in Vat. lat 5319 und auf *-lu* im Gr Rom als Ausfüllung des einleitenden Sprunges *G-d* der byzantinischen Melodie betrachten kann

Beisp. 147, Sektion 1



Verkürzungen in Beisp. 147

Patmos 221, fol 35v = P, Vat. gr 345, fol 27r = V345, Vat. lat 5319, fol. 97r = V5319, Graduale Romanum = G
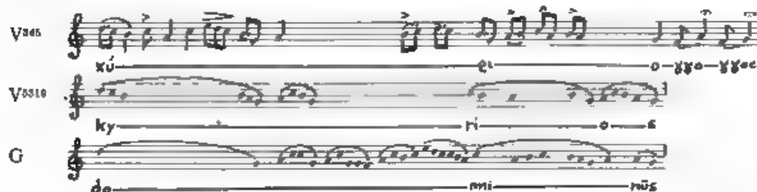
Sektion 1.

Die byzantinische Melodie besteht aus dem Initialmotiv *G-d*, woran sich $H^{3}:ef$ + die Töne *de* anschliesst

Die Melodie in Vat. lat. 5319 folgt in ihren Konturen ungefähr denjenigen der byzantinischen Melodie, sie geht aber beispielsweise auf *me-* nicht zu dem charakteristischen *f* derselben hinauf Das wird erst auf *-gas* erreicht, weswegen man Vat. lat. 5319 besser als eine freie Bearbeitung der Motive der byzantinischen Melodie bezeichnen kann

Gr Rom. steht der Hs. Vat lat 5319 verhältnismässig nahe Auf *magnus* bemerkt man die besondere gregorianische Umgestaltung sowie, dass die Melodie auf *ma-* zum charakteristischen *f* hinaufgeht Ist dies Letztgenannte ein Zeugnis dafür, dass die gregorianische Melodie sich faktisch enger an die byzantinische Melodie anlehnt als die altrömische es tut? - in dem Sinne, dass - wenn die gregorianische Melodie direkt von der byzantinischen Form abhängig ist - die altrömische Form sich in diesem Fall *nach* der gregorianischen Umgestaltung geändert hat?

Beisp. 147, Sektion 2



Sektion 2

Die byzantinische Melodie ist identisch mit der plagierenden Ouranismakadenz auf *G* (Kap. IX, § 3)

Vat. lat. 5319 spiegelt die byzantinische Melodie in reduzierter Form wieder.

Gr. Rom. gleicht der Hs. Vat. lat. 5319 hier sehr, ein besonderes Merkmal aber ist seine Umgestaltung auf dem *do-*, das 21 und dem *-nus*, das 2 Töne erhält

Beisp. 147, Sektion 3

Sektion 3

Die Struktur *der byzantinischen Melodie* ist sehr klar, H^2 *ef* H^1.*ef* + *dcd*.

In *Vat lat 5319* wird diese klare Form nur in einer gewissen Übereinstimmung der melodischen Kurven widergespiegelt - wie in Sektion 1. Auch hier kann von einer freieren Bearbeitung der byzantinischen Melodie die Rede sein, und das charakteristische *f* aus der byzantinischen Melodie wird erst auf *-gas* erreicht.

Gr. Rom. zeigt viele Ähnlichkeiten mit der Hs. Vat lat. 5319, es ist ein Beispiel, das sehr gut veranschaulicht, wie weniger Silben des lateinischen Textes eine Umtextierung bedingen

Beisp. 147, Sektion 4

Sektion 4

Die byzantinische Melodie stellt die gewöhnliche Finalkadenz im Tetartos dar, hier *bc* + F/H^3 *ef* + F^4 *d*, vgl Kap. XII, § 3

Vat. lat 5319 gibt die byzantinische Melodie ziemlich genau wieder, obgleich in bezug auf den Anfang und den Schluss Nichtübereinstimmungen auftreten.

Gr. Rom. zeigt auf *super* eigenartigerweise Ähnlichkeiten mit der byzantinischen Melodie, steht aber darüber hinaus der Hs. Vat. lat. 5319 nahe, obwohl die übliche Umgestaltung, hier auf *o-*, die Version sehr auffällig macht

Beisp. 147, Sektion 5

Sektion 5.

Dieser Teil repräsentiert die verlorengegangene Melodie auf τὴν γῆν *der byzantinischen Version*

Während in *Vat. lat. 5319* in *O kirios evasilepsen* auf *ke ne prezosaton* und *u salcuthisete* (Beisp. 146, Sektion 7 und 10) die umtextierte Alleluiamelodie begegnet, lässt sich etwas Entsprechendes nicht von der Melodie auf *tin gin* sagen, wo nur das letzte und zum Teil das vorletzte Melisma an die beiden Melismen der Alleluiamelodie anknüpfen. Man bemerke jedoch, dass die Melismen auf *sin* in Sektion 4 grob gesehen den drei vorangegangenen Melismen der Alleluiamelodie entsprechen, was wiederum darauf deuten könnte, dass die Sektionen 4-5 in Vat. lat. 5319 als Schlusszeile aufgefasst werden sollten. Hinsichtlich eines Vergleichs mit der byzantinischen Melodie ist es aber interessant, den einleitenden Sprung *G-d* auf *tin* zu finden, der stark an die Einleitung der byzantinischen Alleluiamelodie erinnert. Dies *könnte* als ein Zeugnis dafür verstanden werden, dass die Melodie auf *tin gin* vielleicht eine Reproduktion der ursprünglichen Alleluiamelodie altrömischer Tradition ist und uns wirklich einen Eindruck der verlorenen byzantinischen Melodie auf τὴν γῆν vermittelt.

Gr. Rom. zeigt grosse Selbständigkeit, lässt die Konturen der Version in Vat. lat. 5319 jedoch einigermassen klar erkennen. Am bemerkenswertesten ist aber vielleicht, dass die Melodie auf *terram* in keiner Verbindung mit der einleitenden Alleluiamelodie im Gr. Rom. steht, ein Phänomen, das u.a. APEL als Beweis für ein hohes Alter[32] auffasst.

§ 8: *Epy si kyrie*

Im Vergleich in Beisp. 148 ist das *Alleluia der byzantinischen Melodie* Patmos 221 entnommen (vgl Beisp. 3), während die Alleluiarionmelodie aus Vat gr 345 stammt (Sektion 1-2 = A 15a:1, 3-4 = A 15a:2, 5-6 = A 15a 3, 7-8 = A 15a.4). Die altrömische Melodie wird in Übereinstimmung mit *Vat. lat. 5319* und die gregorianische Melodie in Übereinstimmung mit dem *Gr. Rom.* wiedergegeben, das auch hier die gregorianische Tradition gut vertritt.

Beisp. 148, Alleluia

Das Alleluia.

Die byzantinische Melodie beginnt mit einer Variation des üblichen Deuterosinitialmotivs *DGab*; die Fortsetzung hat keine direkte Parallele in den Deuterosmelodien, s. Kap. IV, § 2.

Vat lat 5319 zeigt Berührungspunkte mit der byzantinischen Melodie, die einleitenden Töne sind Gemeingut, und die altrömische Form bis einschliesslich des ersten Tons auf *-ia* kann als erweiterte Ausgabe der byzantinischen Alleluiamelodie betrachtet werden. Die Alleluiamelodie in Vat lat. 5319 zerfällt in zwei Teile, die beide mit *DG* anfangen, dabei scheint der letzte Teil eine Variation des ersten zu sein. Die Melodie bereitet gewisse tonale Schwierigkeiten; ich denke hier an den offenen Tritonus *b-F* in dem drittletzten Melisma und an die übrigen verdeckten Tritoni. Soll das Tritonusproblem gelöst werden, liegt es sicher am nächsten, in diesen Fällen ein *F♯* anzunehmen, aber das ist und bleibt eine Vermutung, da die Hs. bekanntlich nicht imstande ist, eine derartige Erhöhung anzuzeigen

Gr. Rom. steht in schwacher Verbindung mit Vat. lat. 5319. Man bemerke, dass eine wichtige gregorianische Quelle, *Benevent VI. 34*,[33] auf *Al- DE* (fol. 250r) hat, einen möglichen Übergang von der altrömischen zur gregorianischen Form im Gr. Rom.

[32] APEL a.a.O. S. 390-91
[33] *Paléographie Musicale* vol. XV

Beisp. 148, Sektion 1

Verkürzungen in Beisp. 148.

Patmos 221, fol 28v = P, Vat. gr 345, fol. 23r = V345, Vat. lat. 5319, fol 94r = V5319, Graduale Romanum = G.

Sektion 1.

In *der byzantinischen Melodie* findet man nach dem Initialmotiv *DGab* das Motiv KOU *G*, das in die Bewegung *ab* einmündet, die stereotype Einleitung der *a-b*-Kadenz im Deuteros, s. Beisp. 66.

In *Vat. lat. 5319* fehlt das charakteristische Initialmotiv der byzantinischen Melodie, während der Bew-gungsablauf der byzantinischen Melodie teilweise zu kennen ist. Beide Versionen enden jedoch auf *b*.

Gr. Rom. stellt eine typische Umgestaltung dar; m spürt die Abhängigkeit von Vat. lat. 5319

Beisp. 148, Sektion 2

Sektion 2.

Die byzantinische Melodie ist identisch mit der *a-b*-Kadenz, s. Kap. XI, § 3.

Vat. lat. 5319 weicht stark von der byzantinischen Melodie ab, in erster Linie auf Grund der Endung auf *E*. Nur die Bewegung auf *il-* erinnert an den Schluss der byzantinischen Melodie. Hat die Melodie in Vat. lat. 5319 sich etwa *nach* der vermuteten Übernahme der altrömischen Melodie weiterentwickelt?

Gr. Rom. scheint in groben Zügen eine verkürzte Ausgabe von Vat. lat. 5319 zu sein.

Beisp. 148, Sektion 3

Sektion 3

Die byzantinische Melodie ist eine ungewöhnlich dichte Form *Gab* + H¹ *bc* (v) + AK *F*(♯).

Die Melodie der *Hs. Vat. lat. 5319* hat einen ausgesprochen *repetitiven* Charakter, und zwar auf Grund des dreimal wiederholten Motivs *GacbaG*, das die Bögen der byzantinischen Melodie ungefähr widerspiegelt. Eine ähnliche Umgestaltung einer byzantinischen Melodie in eine Melodie des repetitiven abendländischen Alleluiastils begegnet in *O kirios evasilepsen* (Beisp. 146, Sektion 4, s. o., § 6). Das Motiv *GacbaG* selbst könnte übrigens ein wenig an den Anfang der Alleluiamelodie erinnern. Auf *-te(rin)* gelangt Vat. lat. 5319 genau wie die byzantinische Melodie hinunter zum *F*(*F*♯?), während die Melodie auf *-rin* wie ein abschliessendes melodisches Ornament wirkt.

Gr. Rom. gleicht der Hs. Vat. lat. 5319 sehr, wenn man die Umtextierung in Betracht zieht.

Beisp. 148, Sektion 4

Sektion 4.

Die byzantinische Melodie stellt die normale lange Ouranismakadenz auf *E* dar (Kap. VII, § 1).

Vat. lat. 5319 ist eine sehr getreue Wiedergabe der byzantinischen Melodie in vereinfachter Form.

Gr. Rom. ähnelt Vat. lat. 5319 sehr.

Beisp. 148, Sektion 5

Sektion 5.

Die byzantinische Melodie besteht aus H¹. *bc* gefolgt von einer weiterleitenden Endung auf *a*.

Vat. lat. 5319 wirkt wie eine Umspielung der byzantinischen Melodie. Man bemerke die charakteristische Umtextierung des Schlusses und die dadurch entstandene längere Form.

Gr. Rom. steht der Hs. Vat. lat. 5319 hier sehr nahe, hat aber als besonderes Merkmal die gregorianische Umgestaltung der Melodie, daraus ergibt sich u. a. eine weitaus kürzere Form und eine Unterstreichung der betonten Silbe auf *-sti*.

Beisp. 148, Sektion 6

Sektion 6

Die byzantinische Melodie setzt sich aus H⁴ *bc* + die Töne *GF* sowie aus einer *F-G*-Kadenz zusammen, s. Kap. XI, § 1.

Vat. lat. 5319 lehnt sich eng an die byzantinische Melodie an, doch finden wir hier auf *xelumen* wieder ein repetitives Element, das ungefähr der Melodie auf *mi catesinterin* in Sektion 3 entspricht.

Trotz der radikalen, durch die grössere Zahl der Silben des lateinischen Textes bedingten Umtextierung ist das *Gr. Rom.* offensichtlich von Vat. lat. 5319 abhängig; auf *pe me* gleicht es der byzantinischen Melodie in der Tat mehr als Vat. gr. 5319

Beisp. 148, Sektion 7

V345
ὑ κλῖ——νον πρὸς με
V5319
cli—no——————n pros me
G
in cli——————na ad me

Sektion 7.

Die byzantinische Melodie hat eine äusserst schlichte Form H^3 *bc* H^3 *bc*.

In *Vat lat 5319* stossen wir auf eine gründliche Umtextierung und Verlängerung im Vergleich mit der byzantinischen Form Die Melodie auf *clinon* ist der byzantinischen Melodie im grossen und ganzen analog, während *pros me* wie eine Erweiterung wirkt.

Dem *Gr. Rom.* ist diese Erweiterung fremd. Auf *inclina* lehnt es sich eng an sowohl Vat lat. 5319 als auch an die byzantinische Melodie an, und das letzte Motiv auf *ad me* scheint eine kurze Wiederholung des Motivs auf *inclina* zu sein. Vielleicht ist hier wie in Sektion 2 davon die Rede, dass *die altrömische Form* sich nach dem Übergang vom altrömischen zum gregorianischen Gesang entwickelt hat.

Beisp. 148, Sektion 8

V345
τὰ ὦ—τα σου τά——χυ——νο——ν
V5319
te————n ū—sū ta————chi————non
G
aū—rem tū————am acce————le————ra

Sektion 8

Die byzantinische Melodie ist auf τὸ οὖς σου τάχυ- eine getreue Nachbildung von Sektion 7. Darauf folgt die übliche Endung der Deuterosfinalkadenz, F^3:*a* (Kap. XII, § 2).

Vat lat 5319 weist auf *ton usu* wiederum eine totale Umtextierung und Verlängerung im Verhältnis zur byzantinischen Form auf, während die Melodie auf *tachinon* eine getreuere Wiedergabe der byzantinischen Melodie darstellt

Gr Rom ist offensichtlich von Vat lat. 5319 abhängig.

Beisp. 148, Sektion 9

V5319
tū es————ce-les-te me
G
ut e——ri————pi—as me

Sektion 9.

Die byzantinische Melodie bricht *vor* den Schlussworten τοῦ ἐξελέσθαι με ab.

Vat lat 5319 hat auf *tu esceleste me* eine Variation der ersten Hälfte der Alleluiamelodie (bis einschl. des ersten Melismas auf *-ia*).

Gr Rom. weist auf *ut eripias me* eine variierte Ausgabe seiner *ganzen* Alleluiamelodie auf

§ 9: *Andere byzantinische Alleluiarionmelodien abendländischer Tradition*

Es würde nicht in den Rahmen der vorliegenden Abhandlung passen, einen eingehenderen Vergleich zwischen der byzantinischen und der abendländischen Alleluiatradition anzustellen. Das ist eine Aufgabe, die bei einer anderen Gelegenheit bewältigt werden muss. Aus eben diesem Grund haben wir uns darauf beschränkt, die augenfälligsten Belege, die griechisch-sprachigen Alleluiaverse altrömischer Tradition zu analysieren, haben jedoch gleichzeitig zu beweisen versucht, dass die altrömische Tradition sich in diesem Punkte als Durchgangsglied einer Entwicklung von byzantinischem zu gregorianischem Gesang betrachten lässt Ausserdem nahmen wir schon in Verbindung mit der Behandlung des altrömischen *O kirios evasilepsen* das ambrosianische *Dominus regnavit* als Zeugnis einer selbständigen Übersetzung der byzantinischen Melodie, selbständig in dem Sinne, dass wir das etwaige „griechische" Zwischenglied nicht kennen

Im vorliegenden Paragraphen möchte ich einige der Linien andeuten, nach denen eine eventuelle weitergehende Untersuchung dieses Problems vorgenommen werden kann

Es treten in der altrömischen Tradition neben A 39, A 27b und A 15a wie bereits erwähnt auch A 52a, A 21, A 1 und A 27a auf, deren Melodien so sehr vom sogenannten Vesperstil bestimmt sind, dass sie nichts mit den byzantinischen Melodien gemein haben, aber allein das Vorhandensein *der Texte* könnte darauf deuten, dass sie ursprünglich über selbständige, sicher byzantinische Melodien verfügt haben (s. o., § 4). Sie stellen ja keine dem Psalter zufällig entnommene Texte dar, sondern entsprechen bestimmten Alleluiaria der konstantinopolitanischen Alleluiariontradition.

Dies führt uns zu der Annahme, dass eine grössere *abendländische* Sammlung von auf griechisch gesungenen Alleluiaversen vorgelegen haben kann, als die genannten altrömischen Belege vermuten lassen, ein Repertoire, das sich aus guten Gründen unserer Kenntnis entzieht; denn es wurde wahrscheinlich zu einem frühen Zeitpunkt den Ansprüchen des entsprechenden lateinischen Textes gemäss bearbeitet und umtextiert.

Es kann also begründet sein, das abendländische Repertoire aus der Hypothese heraus zu untersuchen, dass byzantinische Melodien einigen der ältesten Melodien als Vorbilder dienen, in erster Linie den lateinischen Alleluiaversen, die direkte Textäquivalente im byzantinischen Repertoire haben Diese Untersuchung wird mit anderen Worten im Prinzip einem Vergleich der Art entsprechen, den wir schon oben in den § 6-8 vornahmen, lediglich mit dem Unterschied, dass das altrömische „griechische" Zwischenglied fehlt, und wir können schon auf Grund der Untersuchung in § 6-8 feststellen, dass ein Zusammenhalten der byzantinischen Alleluiarionmelodien und ihrer abendländischen Äquivalente ausserordentlich schwierig sein wird. Teils ist wie oben erwähnt anzunehmen, dass die byzantinischen Melodien auf abendländischem Boden eine Bearbeitung und Umtextierung erfuhren, teils liegen sie dort in einer Form vor, zu der sie sich in dem ausserordentlich komplizierten Stil des abendländischen Alleluiagesangs entwickelten, teils stellt die wichtigste abendlandische Form, der gregorianische Gesang, aller Wahrscheinlichkeit nach eine bewusste Umgestaltung vor-gregorianischer Melodien dar, von denen wir uns kein genaues Bild machen können - nicht einmal auf Grund der altrömischen Tradition, die selbst wesentliche Änderungen seit dem 7. Jh. erfahren hat.

Mit all diesen Schwierigkeiten im Sinn wollen wir doch auf einige wenige Belege von „Übersetzungen" von diesem neuen Typ aufmerksam machen. Beispielsweise *Venite exsultemus* und *Te decet hymnus*. Sowohl in der altrömischen als auch in der gregorianischen Überlieferung sind diese beiden Melodien sehr nahe miteinander verwandt Gehen wir von den altrömischen Versionen (Vat. lat. 5319, bzw. 22v und 86r-86v) aus, scheint die Annahme nahe zu liegen, dass es sich um freiere Bearbeitungen der byzantinischen Äquivalente, A 27a: Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα und A 32a: Σοὶ πρέπει ὕμνος handelt, die als byzantinische Melodien ebenfalls nahe miteinander verwandt sind. Beide Melodien stehen in beiden Traditionen in der hohen G-Tonart, *d* ist der Kernton und *f* der charakteristische gipfelnde Ton, der in den byzantinischen Melodien mit den vielen Halbtonformeln auftritt, welche die Halbtonstufe *e-f* anzeigen. Am besten wird das Verhältnis zwischen den byzantinischen und den altrömischen Melodien durch den Anfang von *Te decet hymnus* veranschaulicht

Vat. gr. 345:	*defbcd de*		IM Our -Kad. *d* (mel.)	H^4:*ef*	*d-G*
	Σοὶ	πρέπει	ὕμνος	ὁ θε——————ός	
Vat lat. 5319:	*d e*	*d e d e*	*d e d d d*	*f f e d d e c b c d c b*	
	Te	de ——cet	y——————mnus	de——u——————s	

wo die Verbindung noch dadurch deutlicher wird, dass die Silbenverteilung in der griechischen und in der lateinischen Version fast die gleiche ist. Wir weisen also vorsichtig auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen den beiden Traditionen hin, eines Zusammenhanges, der in der gregorianischen Version der Melodie leider nicht so deutlich hervortritt, s. das Graduale Romanum. Dass A 27a: Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα in der

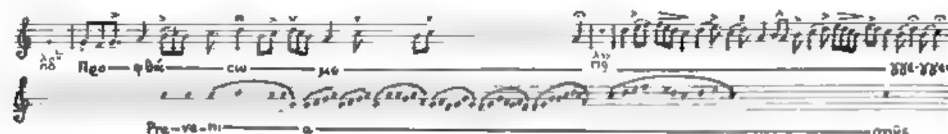
abendländischen Tradition eine Rolle spielt, geht allein daraus hervor, dass die *Worte* wie oben erwähnt den Text einer der „griechischen" Alleluiaverse altrömischen „Vesperstils" darstellen.

Als einen anderen möglichen Beleg der Übernahme einer byzantinischen Melodie von seiten der abendländischen Alleluiatradition möchte ich das ambrosianische *Preveniamus faciem ejus* hervorheben, das von der Melodie seines byzantinischen Äquivalents, A 50b, Προφθάσωμεν τὸ πρόσωπον αὐτοῦ, abhängig zu sein scheint

In Beisp. 149 werden die beiden Melodien einander gegenübergestellt, und zwar nach denselben Prinzipien, nach denen die Vergleiche in Beisp. 146-48 vorgenommen wurden (vgl § 5) d h, dass die Melodie beim Vergleichen als das entscheidende Element angesehen wird

Die Quelle der byzantinischen Melodie ist Vat gr. 345 (36v). Die ambrosianische Melodie wird gemäss HUSMANNS Transkription nach *Ambr M 99 sup.* wiedergegeben (in seiner Abhandlung *Zum Grossaufbau der Ambrosianischen Alleluia* [34] Die Bögen wurden übereinstimmend mit der melodischen Gruppeneinteilung gesetzt). Die Aufstellung enthält 3 Sektionen (Sektion 1 = A 50b 1, 2 = A 50b 2 und 3 = A 50b 3)

Beisp. 149, Sektion 1

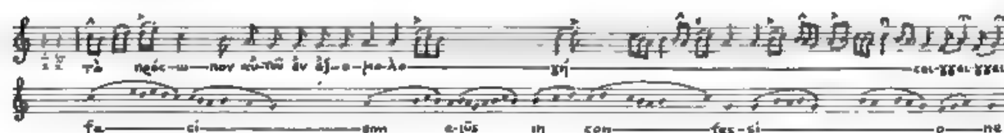


Sektion 1.

Die byzantinische Melodie besteht aus dem Initialmotiv *GFG* und der stark melismatisch gestalteten intermodalen Durkadenz auf *c* (Kap. X, § 1).

Die ambrosianische Melodie setzt auf *c* ein und spiegelt die Konturen der byzantinischen Melodie sehr schwach wieder auf *Preveni-*. Danach folgen auf der Silbe *-a* einige lange Melismen, von welchen das letzte eine fast korrekte Wiedergabe der ersten Hälfte der byzantinischen Melodie nach der Medialsignatur, Plagios Alpha, auf *d* ist Die davorstehenden Melismen sind von einem ausgesprochen repetitiven Stil bestimmt, auf der Silbe *-a* begegnen nach *Gabc* (zweimal) und *Gccbca* die Melismen *GaFGbG*, *FGbaGaF* und *FGbbcdca*,[35] was als eine Umspielung des Anfangs der byzantinischen Melodie *GFGabcbcdbcdcba* ausgelegt werden kann, so dass die Einleitung *dennoch* in der ambrosianischen Melodie zitiert wird Ist diese Behauptung stichhaltig, so handelt es sich um eine äusserst raffinierte Variationstechnik - Während die byzantinische Melodie den stärksten musikalischen Akzent auf einer unbetonten Silbe hat, liegt dieser Akzent in der ambrosianischen Melodie auf einer betonten Silbe.

Beisp. 149, Sektion 2



Sektion 2
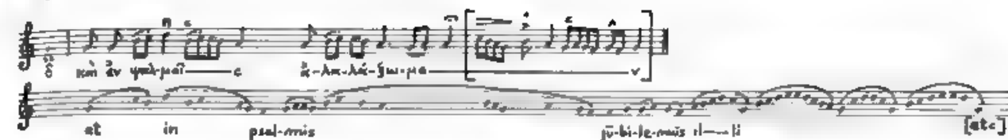
Die byzantinische Melodie besteht nach dem Initialmotiv *cbcd* aus der Formel H^6 *(bc)de* sowie aus der langen Ouranismakadenz auf *G* (Kap VII, § 2).

Die ambrosianische Melodie gibt das Initialmotiv und die besagte Halbtonformel der byzantinischen Melodie auf *faci-* ziemlich getreu wieder Danach begegnen wir auf *-em* und *ejus* - beide mit dem Motiv *abcb*, das in der byzantinischen Melodie *einmal* (auf -λο) auftritt - wieder dem charakteristischen repetitiven Alleluiastil, woran sich auf *in* und auf dem Anfang von *con-* das Motiv *cd* anschliesst, das in der byzantinischen Melodie *einmal* auf -γη vorkommt. Der Rest der ambrosianischen Melodie ist eine fast getreue Wiedergabe der byzantinischen Melodie Man bemerke die radikale Umtextierung der ambrosianischen Melodie.

[34] *Anuario Musical*, vol. XII (1957), S. 24-25.

[35] Bei diesen drei Melismen gibt HUSMANN in seiner genannten Transkription *b♮* an die Transkription und der Kommentar zeigen nicht, ob die Vertiefung des *b* aus der Hs. hervorgeht, oder ob sie rein musikalisch motiviert ist (um einen verdeckten Tritonus zu vermeiden). Es soll jedoch erwähnt werden, dass die byzantinische Melodie aller Wahrscheinlichkeit nach *b♮* gehabt hat und dass es in Anbetracht der hohen Lage der Melodie sicher auch natürlich ist in der ambrosianischen Melodie ein *b♮* anzunehmen. Daraus folgt, dass das Tritonusproblem eher zu lösen ist, indem man an den betreffenden Stellen ein *F♯* setzt

Beisp. 149, Sektion 3



Sektion 3.

Die byzantinische Melodie setzt sich aus H^1·*bc* gefolgt von H^2.*bc* und der üblichen Endung der Finalkadenz im Plagios Tetartos zusammen, hier mit Elementen aus der längsten Form in Vat gr 345[36] ergänzt Der byzantinischen Melodie fehlt wie gewöhnlich die Melodie zum letzten Wort, hier αὐτῷ.

Die ambrosianische Melodie enthält auf *et in* eine etwa zuverlässige Wiedergabe von H^1.*bc* der byzantinischen Melodie, während sich auf *psalmis* die Konturen der H^2 *bc*-Formel sowie der Endung der Finalkadenz der byzantinischen Melodie abzeichnen Die gründliche Umtextierung ist wiederum charakteristisch für die ambrosianische Melodie; sie hängt u.a. mit der verschiedenen Gliederung der beiden Formen zusammen, *jubilemus illi* ist die Schlussphrase der ambrosianischen Melodie, „eine deutliche Variierung der . . Alleluiaphrase",[37] entsprechend der fehlenden Endzeile der byzantinischen Melodie, die nur ein Wort und zwar αὐτῷ umfasst haben kann [38]

Besondere Probleme begegnen im abendländischen Ritus in Verbindung mit den griechischsprachigen Alleluiaversen, die zwar byzantinische Äquivalente haben, deren byzantinischer Ursprung aber zweifelhaft ist. Sie werden von Dom LOUIS BROU in zwei sehr aufschlussreichen Artikeln in *Sacris Erudiri* aufgeführt Im ersten[39] erwähnt er u.a. drei griechische Alleluiaverse der Hs. *Cambrai 75* (11. Jh.), deren Text in lateinische Schrift übertragen ist, es handelt sich um

(1) Δίκαιος ὡς φοῖνιξ (= A 29a)
(2) 'Εκέκραξαν οἱ δίκαιοι (A 26 a)
(3) 'Αγαλλιᾶσθε τῷ θεῷ τῷ βοηθῷ (Ps. 80, 2-3a).

Die Melodien dieser Texte entsprechen jedoch in jeder Beziehung den zu den lateinischen Äquivalenten gehörigen Melodien derselben Hs., nämlich *Justus ut palma*, *Clamaverunt justi* und *Exsultate deo adjutori* Es scheint aus BROUS Artikel hervorzugehen, dass die Melodien zum erst- und zum letztgenannten Vers die üblichen gregorianischen sind, während wir die Melodie zum *Clamaverunt justi* im gewöhnlichen gregorianischen Repertoire vermissen.

Wie oben erwähnt haben die beiden ersten Alleluiaverse in bezug auf den Text Äquivalente im byzantinischen Repertoire. Die Melodie von *Justus ut palma* ist eine Protosmelodie, die nichts mit der byzantinischen Tetartosmelodie gemein hat Was *Clamaverunt justi* betrifft, bin ich zum gegenwärtigen Zeitpunkt ausserstande zu beurteilen, ob die Melodie etwas mit der byzantinischen zu tun hat.[40] *Exsultate deo adjutori* hat - soviel ich weiss - kein byzantinisches Äquivalent und lässt sich daher nicht vergleichen.

Im zweiten Artikel[41] führt BROU einen weiteren Alleluiavers an, ein etwas kompliziertes Beispiel aus *Liber Sancti Jacobi* oder „*Codex Calixtinus*" vom Dom in Compostelle

Alleluia Vocavit ihesus
Efonison o Yssus Iacobon ta Sebezeum etc.
Chorus Quod est. filii. - Alleluia

zu welchem an einem anderen Ort der Hs. ein Äquivalent zu finden ist. Beide Texte werden nach derselben Protosmelodie gesungen Der Text ist eine freie Wiedergabe von Markus 3,17 Von vornherein wird man, wie BROU es andeutet, dieses letzte Beispiel einer späten Überlieferung zuordnen müssen, die wahrscheinlich keine wirkliche Verbindung mit einem griechischen Vorbild hat, hauptsächlich weil der Text keinem biblischen Psalm entnommen und er im Allgemeinen so spät niedergeschrieben wurde

Während die Verhältnisse im Umkreis des letztgenannten Alleluiaverses einigermassen klar sind, kann man dies nicht von den ersten dreien behaupten Mindestens zwei von ihnen sind so fest mit einer gewöhnlichen gregorianischen Melodie verknüpft, dass es naheliegt anzunehmen, dass es sich um eine „Übersetzung" aus dem Lateinischen ins Griechische handelt, die zu einem relativ späten Zeitpunkt stattfand, d.h zu einem Zeitpunkt, wo die bereits mehrmals erwähnte gregorianische Umgestaltung der Melodien vollendet war Andererseits liegen diese Texte und Melodien so früh vor, dass man sie nicht ohne weiteres mit der bewussten Archaisierung der berühmten

[36] Und zwar A 53a 3 Über die Problematik in Verbindung mit der Finalkadenz im Plagios Tetartos, u.a der langen Form in Patmos 221, s. Kap. XII § 2

[37] HUSMANN a.a.O., S 26.

[38] Die lange Melodie auf *illi*, deren Anfang Beisp. 149, Sektion 3 wiedergibt kann eingehender bei HUSMANN, a a O., S. 25 studiert werden.

[39] *Les chants en langue grecque dans les liturgies latines* in *Sacris Erudiri* I (1948), S. 165 ff insbesondere S. 172-76

[40] BROU beschreibt sie nicht, und ich hatte bisher keine Gelegenheit, in Cambrai 75 Einblick zu nehmen.

[41] *Les chants en langue grecque dans les liturgies latines premier Supplément* in *Sacris Erudiri* IV (1952), S. 226 ff., insbesondere S. 227 28

„Messe grecque de l'Abbaye Saint-Denis"[42] in Verbindung setzen darf

Das grösste Problem ist vielleicht in Verbindung mit *Dies sanctificatus* und seinem griechischen Beleg im abendländischen Ritus zu suchen, und zwar den Vers 'Ημέρα ἡγιασμένη, den LOUIS BROU[43] und EGON WELLESZ[44] bereits tiefgehend untersucht haben. *Dies sanctificatus* ist uns aus altrömischer und griechischer Tradition bekannt, und BRUNO STÄBLEIN hat im Artikel *Alleluia* (erschienen in den M G G) diese beiden Traditionen und das vermutliche ambrosianische Äquivalent der Melodie, *Resurrexit tamquam dormiens* miteinander verglichen.[45] GAISSER wies auf einer leeren Seite einer Hs. aus dem 9. Jh. die Existenz des auf griechisch und auf lateinisch abgefassten und im 10. Jh. niedergeschriebenen *Textes* zu *Dies sanctificatus* nach.[46] WELLESZ führt einen Beleg aus *Codex Egerton 2615* an, der ursprünglich von H. VILLETARD vorgebracht wurde und in dem das lateinische *Dies sanctificatus* und das griechische 'Ημέρα ἡγιασμένη zu einer raffinierten Form miteinander verflochten werden, in der man zuerst *Alleluia. Dies sanctificatus illuxit nobis* singt, dies geschieht *„in pulpito cum organo"*, und darauf wird der entsprechende griechische Text von einem Chor hinter dem Altar (*„Alii plures, post altare, respondeant"*) vorgetragen.[47] Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass die Melodie zu der lateinischen Form in Egerton 2615 die übliche gregorianische ist, während die griechische Form über eine eigene Melodie verfügt.

In *Cambrai 61* finden wir endlich eine Melodie, die der „griechischen" Form in Egerton 2615 entspricht, jedoch mit lateinischem Text und mit geändertem Schluss; dieser verleiht der Melodie dadurch ein mehr *gregorianisches* Gepräge, dass die Schlussworte *super terram* auf die einleitende Alleluiamelodie gesungen werden.[48]

WELLESZ pflichtet BROUS Schlussfolgerung bei, dass diese Melodie sich in stilistischer Hinsicht von allen anderen unterscheide, und dass es daher vernünftig sei anzunehmen, dass die Melodie östlichen Ursprungs und im 8. Jahrhundert im abendländischen Ritus eingeführt worden sei.

Hierzu ist zu bemerken, dass es jedenfalls unwahrscheinlich ist, dass der griechische Vers 'Ημέρα ἡγιασμένη, ein selbständiges kleines Gedicht, aus einem griechischen *Alleluarion* stammen sollte, denn die griechischen Alleluarionsammlungen entnehmen ihre *Texte* bekanntlich ausschliesslich biblischen Psalmen. Ein mögliches byzantinisches Vorbild wäre eher in einem Hirmos oder einem Sticheron zu suchen, bisher hat es sich aber als unmöglich erwiesen, ein solches Vorbild ausfindig zu machen.[49] Man bedenke ferner, dass das gregorianische und das altrömische *Dies sanctificatus* rein musikalisch gesehen zu dem ältesten abendländischen Alleluiarepertoire gerechnet werden,[50] also gerade zu dem Repertoire, das aus dem 8. Jh. oder aus einer noch älteren Zeit und somit aus einer Periode griechischen Einflusses datiert. Wenn die Melodieformen in Egerton 2615 und Cambrai 61 wirklich von Hause aus griechisch wären, müsste daher ein Zusammenhang mit diesen früheren Formen bestehen. Andererseits scheint 'Ημέρα ἡγιασμένη eine relativ alte Form zu sein, die wir nicht ohne weiteres als ein archaisierendes Kunstprodukt, d.h. als eine späte Übersetzung *aus dem Lateinischen ins Griechische* erklären können.

Hierzu kommt ferner, dass ich mich BROUS und WELLESZ' Ansicht, die „griechische" Melodieform unterscheide sich grundlegend von der abendländischen, nicht anschliessen kann. Vergleicht man die „griechische" Melodien aus Egerton 2615 und Cambrai 61 mit den gregorianischen und altrömischen Formen - indem man voraussetzt, dass es sich um dieselbe Melodie handelt, die lediglich mit verschiedenen Texten versehen wird (dieselbe Arbeitsmethode, die in den Beisp. 146-49 angewandt ist), wird man entdecken, dass eine einigermassen breite Übereinstimmung zwischen den Formen herrscht. Das Ergebnis der Untersuchungen geht aus folgender Übersicht hervor (bezüglich der „griechischen" Form wird Cambrai 61 aus praktischen Gründen mit dem lateinischen Text benutzt, die über dem Text angegebenen Töne lassen die Umrisse der melodischen Bewegung erkennen; die eingeklammerten Töne sind nur in einzelnen Variationen belegt)

(1) — *D C D F G a G F E D*
Cambrai 61: Di—es san——cti——fi——ca——————tus
Vat. lat. 5319: Di — es sanctifica —tu——s
Gr. Rom.: Di——————————————————es san-

(2) — *F D D F G (a) F E D C (D)*
Cambrai 61: illuxit no ————bi s
Vat. lat. 5319: illuxit no————bi——s
Gr. Rom.: ———ctificatus illuxit no ————————bis

[42] BROU in *Sacris Erudiri* I (1948), S. 174.
[43] *L'Alleluia gréco-latin "Dies sanctificatus"* in *Revue Grégorienne* 1939
[44] *Eastern Elements* S. 36-44
[45] A.a.O. Sp. 34.-44.
[46] WELLESZ a.a.O. S. 40.
[47] WELLESZ a.a.O. S. 41-42
[48] Die Melodie in WELLESZ, a.a.O., S. 43
[49] Vgl. jedoch HENRICA FOLLIERI, *Initia hymnorum ecclesiae graecae* zu welchem Text ein Hinweis auf Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος gehört, Bd. 29, Alexandria 1930, S. 585, ein Buch, zu dem ich keinen Zugang gehabt habe
[50] Vgl. STÄBLEIN, a.a.O. APEL, a.a.O., S. 391. JAMMERS, a.a.O., S. 231 32

Die Verwandtschaft mit *Dominus regnavit* ist sehr bemerkenswert. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass *Dies sanctificatus* in Vat. lat. 5319 genau wie *Dominus regnavit* in der „lateinischen" Hs. Vat. lat. 5319 auf *F* beginnt (s. Beisp. 146, Sektion 1, vgl. Sektion 5). Vielleicht ist das auch ein Fingerzeig, dass ein ursprünglich aus drei Silben bestehendes Wort, ἡμέρα, durch das zweisilbige *dies* ersetzt worden ist - mit dem Resultat, dass die Töne der dabei weggefallenen Silbe *C* oder *DCD* auch weggefallen sind!

Die Probleme im Umkreis des *Dies sanctificatus* haben mit diesem noch keine Lösung gefunden, und es bleibt zu beantworten übrig, ob die sehr einfache Melodie, die wir in Egerton 2615 mit dem in lateinische Schrift übertragenen Text finden, mit einem griechischen Sticheron verwandt ist.[51] Oder steht die gregorianische oder die altrömische Melodie dem vermuteten griechischen Modell näher?[52]

§ 10: *Konklusionen.*

Auf Grund der in den §§ 6-9 angestellten Vergleiche zwischen den byzantinischen Alleluiarionmelodien und den altrömischen, ambrosianischen und gregorianischen Melodien kommen wir zu folgenden Schlüssen.

(1) Bei einer unmittelbaren Betrachtung scheint die Verbindung zwischen den byzantinischen und abendländischen Melodien nicht als eine Reihe von *Zufällen* zu erklären zu sein. Es handelt sich um eine Übereinstimmung auf breiter Grundlage, sowohl (in groben Zügen) in bezug auf die Melodienlinie als auch auf zahlreiche charakteristische Einzelheiten.[53]

(2) Die breite und durchgehende Übereinstimmung ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass die Vergleiche auf Grund von Melodien vorgenommen wurden, die ihre Niederschrift erst mehrere Jahrhunderte nach dem behaupteten Übergang fanden, in dieser Zeitspanne darf man mit isolierten Weiterentwicklungen der verschiedenen Traditionen rechnen - Weiterentwicklungen, welche die Melodien im Verhältnis zu ihren Formen beim behaupteten Übergang erheblich geändert haben können.

(3) Daher darf man diesen Weiterentwicklungen vorsichtig viele kleinere Nichtübereinstimmungen zuschreiben, und so gibt es zumindest für einen Teil von ihnen eine angemessene Erklärung. Während die byzantinischen Alleluiarionmelodien centonisiert sind und eine äusserst feste Struktur aufweisen, die an sich schon ein Zeugnis eines grossen Alters ist, kennzeichnet die abendländischen Alleluiamelodien eine raffinierte Variations- und Paraphrasierungstechnik, so wie sie insbesondere von HUSMANN beschrieben wurde, s. Kap. IV, § 2. Auf diese Weise sehen wir in unseren Vergleichen immer wieder, dass die abendländischen Formen die byzantinischen Melodien unter Berücksichtigung der Forderungen des abendländischen Alleluiastils wiedergeben, d. h. dass wir nicht immer einer sklavischen Wiederholung der byzantinischen Form begegnen, die abendländische Wiedergabe kann so z.B. aus einer längeren Reihe von variierten Wiederholungen eines Motivs bestehen, das nur ein oder zwei Mal in der byzantinischen Form belegt ist, d.h. eine Wiedergabe repetitiven Stils, s. beispielsweise Beisp. 146, Sektion 4. Zuweilen stossen wir inmitten der abendländischen Melodien auf ein Zersingen der einleitenden Alleluiamelodie, s. Beisp. 146, Sektion 2 und 4, Beisp. 147, Sektion 3, Beisp. 148, Sektion 4. Dann und wann scheint die altrömische Form sich nach dem Übergang vom byzantinischen zum abendländischen Gesang sehr stark entwickelt zu haben, das ist deutlich an den Stellen zu sehen, wo (a) die altrömische Form sowohl von der gregorianischen Form, deren Ausgangspunkt sie ist, als auch von der byzantinischen Form, von der sie wahrscheinlich abgeleitet ist, abweicht und wo (b) die byzantinische und die gregorianische Form sich dafür sehr nahe stehen, siehe z.B. Beisp. 148, Sektion 7. Auf der anderen Seite soll nicht geleugnet werden, dass die byzantinische Form und die abendländischen Formen sich an gewissen Stellen derartig voneinander unterscheiden, dass es nicht möglich ist, eine befriedigende Erklärung dafür zu finden, s. z.B. Beisp. 146, Sektion 5 (κύριος/dominus) und Sektion 9 sowie Beisp. 148, Sektion 2. Es muss letzten Endes den Gregorianaforschern überlassen werden, die feineren Fäden dieser komplizierten Entwicklung, die die Umpflanzung byzantinischer Melodien in abendländische Erde verursacht, zu entwirren und dazu Stellung zu nehmen, welche Elemente in diesem Vorgang echt abendländisch sind.

(4) Es fällt auf, dass der Übergang vom byzantinischen zum abendländischen Alleluiagesang hauptsächlich an die Alleluiaverse gebunden ist, die sowohl in den altrömischen Hss., als auch in der ältesten gregorianischen liturgischen Reihenfolge (in den *Sextuplex*-Hss.) der Osteroktave oder den Sonntagen nach Ostern angehören,

[51] Z.B. deutet die sehr einfache Melodie auf *epi thyois* (den Schlussworten) auf eine Abhängigkeit von allem anderen als von einem Alleluiarion, s. WELLESZ a.a.O., S. 42
[52] Die gregorianische Form hat z.B. ein ausserordentlich langes Melisma auf dem unbetonten *Ve-* in *Venite*, ein Melisma, das dem langen Melisma auf Δεῦτε und anderen Wörtern in den byzantinischen Melodien entspricht. Gerade weil dies lange Melisma in der gregorianischen Melodie auf eine unbetonte Silbe fällt, könnte man dies als einen Einfluss einer byzantinischen Melodie deuten.
[53] KENNETH LEVY erbrachte in seiner Arbeit *A Hymn for Thursday in Holy Week* (*Journal of the American Musicological Society*, vol. XVI, No 2 (1963), S. 127-75) auf sehr überzeugende Art den Nachweis für die Abhängigkeit des ambrosianischen Post-Evangeliums *Coenae tuae* von dem byzantinischen Koinonikon Τοῦ δείπνου σου im Asmatikonstil, die Vergleiche sind in diesem Fall äusserst kompliziert, denn LEVY meint, dass die ambrosianische Melodie in letzter Instanz von einer *syllabischen*, uns unbekannten Ausgabe von Τοῦ δείπνου σου abhängig ist, von deren Form wir uns nur auf Grund der melismatischen Asmatikonform ein Bild machen können. Auf Grund der vorliegenden Formen weist LEVY nach, dass der melodische Bau und gewisse melodische Bögen miteinander identisch sind. Für unser Anliegen ist seine Konklusion sehr interessant: "There are no strong arguments among the melodic parallels, but if their cumulative indications are taken with the more tangible correspondences in formal schemes, and with the general reasons for supposing that a Latin translation under these liturgical conditions might carry a Greek melody, there is a respectable case for the relationship" (S. 147). Auch in unserem Fall ist die breite und durchgehende Übereinstimmung entscheidend, und wir können uns so vielen von LEVYS Folgerungen anschliessen.

s. o., § 4,[54] also gerade dem Teil des Kirchenjahres, in dem der Alleluiagesang sich in der Zeit zwischen den Päpsten Damasus und Gregor dem Grossen einbürgerte - wahrscheinlich nach griechischen Vorbildern, s. Kap. III, § 5. Die massgebende Voraussetzung bei unserer bisherigen Arbeit war, dass diese Vorbilder *byzantinisch* waren, ganz einfach deswegen, weil die musikalischen Vergleiche sich nur mit den konstantinopolitanischen Quellen als Ausgangspunkt anstellen liessen und die in der altrömischen Tradition auftretenden griechischen Alleluiaverse direkte Textäquivalente im konstantinopolitanischen Alleluiarionzyklus haben. Ausgehend von dem Schreiben Gregors des Grossen an Bischof Johannes von Syrakus wollen wir ganz kurz die Wahrscheinlichkeit von Gregors Behauptung prüfen, dass die römische Kirche bezüglich des Alleluiagesangs keine konstantinopolitanischen, sondern dagegen jerusalemitische Vorbilder habe. Das lässt sich am leichtesten auf Grund des in Kap. III, § 3 erwähnten georgischen Lektionars machen, das eine sehr alte jerusalemitische Tradition widerspiegelt. Das Eigenartige an diesem Vergleich ist, dass Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν *in Jerusalem in der Montagsmesse der Osteroktave als Alleluiavers* dient, d. h. die gleiche liturgische Stellung wie in Vat. lat. 5319 und in sämtlichen Sextuplex-Hss., während der konstantinopolitanische Zyklus den Vers mit Lazarus' Sabbat (dem Samstag vor dem Palmsonntag) verknüpft. Obendrein führt das georgische Lektionar als Tonart die fünfte an, d.h. die dem Plagios Protos entsprechende Tonart. Das könnte kaum besser passen![55] Ἐπὶ σοὶ κύριε ἤλπισα ist im georgischen Lektionar am [illegible] Sonntag der Fasten in der 2. Tonart, d.h. im Deuteros wiederzufinden, derselben Tonart wie in allen Melodien in Beisp. 148.[56] Ὅτι θεὸς μέγας ist im genannten Lektionar nicht, dafür aber in der in Kap. III, § [illegible] Hs., Petropolitanus Nr. XLIV, belegt, die auf jeden Fall nicht-konstantinopolitanisch zu sein scheint, hier ist die Tonart der Tetartos, also wiederum eine Übereinstimmung.[57] Σοὶ πρέπει ὕμνος tritt im georgischen Lektionar am Dienstag der Osteroktave im Tetartos auf, also noch eine Übereinstimmung.[58] Diese Beobachtungen können Gregors Behauptung, Rom sei liturgisch unabhängig von Konstantinopel, eventuell insofern rechtfertigen, als sie zeigen, dass die Texte, deren Melodien wir in erster Linie unserer musikalischen Argumentation für einen Übergang von byzantinischem zu abendländischem Gesang zugrunde legten, auch in nicht-konstantinopolitanischen, hauptsächlich jerusalemitischen Quellen vorkommen, aber ob der konstantinopolitanische oder der jerusalemitische Einfluss entscheidend war, können wir nicht endgültig beantworten. Das einzige, was man bezüglich der nicht-konstantinopolitanischen Äquivalente feststellen kann ist, dass die Tonartenangaben in gewissen Fällen auf eine *Verwandtschaft mit den byzantinischen Melodien* deuten könnten, aber hier müssen wir uns aus guten Gründen mit Andeutungen begnügen.

(5) Auf dieser Grundlage können wir schliesslich vorsichtig *die Hypothese über die abendländische Übernahme gewisser byzantinischer Alleluia-Vers-Melodien* aufstelle[n]. Ziehen wir die jüngsten Ergebnisse bezüglich der Dati[e]rung des altrömischen Gesangs in Betracht (s. o., § 1[)], kommen wir zu dem Schluss, dass der Übergang spät[e]stens im 7. Jh. und vielleicht eher im 6. Jh. stattgefunde[n] haben muss. Die Hypothese bestätigt so einerseits, da[ss] die altrömischen Melodien, so wie wir sie in den Hss. au[s] dem 11.-12. Jh. finden, im grossen und ganzen die alt[-] römische Melodietradition des 7. Jh.s widerspiegel[n] (obwohl wir wie gesagt mit gewissen Weiterentwick[-] lungen rechnen müssen) und andererseits, dass die byzan[-] tinischen Alleluiarionmelodien wahrscheinlich älter al[s] die altrömischen Melodien sind.

(6) Diese frühe Datierung der Alleluiarionmelodie[n] bringt neues Licht in die Genesis des Psaltikonstils un[d] bestätigt zwei Vermutungen, die wir schon früher ge[-] äussert haben: (a) dass die sehr kurzen Alleluiariontext[e] früh zu einer breiten musikalischen Behandlung verleite[t] haben - im Gegensatz zu beispielsweise den Kontakia, wo diese Möglichkeit erst dann vorlag, als das einzelne Kontakion zum Prooemium und 1. Oikos reduziert worden war; (b) dass das hohe Alter der Alleluiarionmelodien aus der dichten Centonisierung, die ihr Gefüge kennzeichnet, hervorzugehen scheint. Das gilt wahrscheinlich auch von den Prokeimenonmelodien, obgleich dieses Gebiet noch nicht zum Gegenstand einer tiefgehenderen Untersuchung gemacht wurde. Im Gegensatz hierzu sind die Kontakion- und Hypakoëmelodien von einer weniger dichten Centonisierung geprägt - eventuell das Zeugnis einer breiteren Verwendung eines musikalischen Stils, der in den Alleluiarion- und Prokeimenonmelodien schon vorlag.[59]

---

[54] Das gilt auch vom *Venite exsultemus*, das in der altrömischen Tradition in einem Vespergottesdienst und in einer Messe der Osteroktave und in den Sextuplex-Hss. in der Messe am Mittwoch der Osteroktave als Alleluiavers auftritt - und zum Teil auch vom *Te decet hymnus*, das am 3. Sonntag nach Ostern in der altrömischen Tradition als Vesperalleluia und in den Sextuplex-Hss. als Messalleluia verwendet wird, vgl. STÄBLEIN in M.G.G., *Alleluia*. Bd. I, Spalte 343.

[55] Vgl. MICHEL TARCHNISCHVILI, *Le Grand Lectionaire de l'église de Jérusalem* (*Corpus scriptorum christianorum orientalium*, vol. 188-89 und 204-5, Louvain 1959-60; im folgenden benutze ich die fortlaufende Paragrapheneinteilung dieser Ausgabe), § 757, vgl. 794, 1072, 1206, 1688.

[56] TARCHNISCHVILI, a. a. O., § 434 (der Deuteros in zwei Hss., sonst der Tritos).

[57] Vgl. J.-B. THIBAUT, *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite*, St. Petersburg 1913, 3. Teil, S. 17 ff., vgl. Kap. III, § 3 der vorliegenden Abhandlung.

[58] TARCHNISCHVILI, a. a. O., § 758, vgl. 1249.

[59] Eine späte Entstehung der melismatischen Kontakionmelodien wird u. a. von STRUNK und LEVY verfochten. Von grösstem Interesse für unser Anliegen sind in LEVYs genannter Abhandlung (vgl. Anm. 53) insbesondere seine Äusserungen über die Alleluiarion- und die Prokeimenonmelodien: "Thus the settings of psalmodic texts (Prokeimena, Alleluia verses, the majority of Koinonika) are no more likely to be elaborations of simple tones than are the corresponding Graduals, Alleluia verses or Communions of the Roman *proprium missae*. For the hymnodic chants, however, the situation may be different" (S. 150). In bezug auf Hypakoai und Kontakia heisst es so: "There is a possibility that the florid Psaltic and Asmatic traditions represent elaborations of syllabic models" (ebd.), obwohl LEVY einsieht, dass es nicht möglich ist, einfache Regeln für diese stilistische Umgestaltung zu geben: "The process by which syllabic chants may have been transformed into the centonate stylizations of the Asmatikon or Psaltikon needs investigations" (S. 154).

(7) Können die in den §§ 6-9 angestellten Vergleiche sowie der behauptete Übergang von den byzantinischen zu den abendländischen Melodien Aufschluss über die Art der byzantinischen Alleluiarionmelodien des 6.-7. Jh.s geben? - Von vornherein ist festzustellen, dass die byzantinischen Melodien aus dem 12.-13. Jh. 'durchgehend' äusserst einfach zu sein scheinen; die Struktur der centonisierten Melodien ist viel fester und übersichtlicher als diejenige der abendländischen Äquivalente, in denen der rezeptive abendländische Alleluiastil vorherrscht. Die Vergleiche scheinen ausserdem zu beweisen, dass die entscheidenden Merkmale der byzantinischen Melodien aus dem 12.-13. Jh. auch in den Melodien des 6.-7. Jh.s vorhanden gewesen sein müssen. Wir wagen nur mit grosser Vorsicht in Einzelheiten zu gehen, da die mehrmals als äusserst kompliziert hervorgehobene Wesensart der Vergleiche es sehr erschwert, klare Folgerungen zu ziehen. Vielleicht ist es jedoch begründet, folgende vorsichtige Vermutungen über die byzantinischen Alleluiarionmelodien des 6.-7. Jh.s zu äussern:

(a) Die Form scheint nicht syllabisch, sondern im Verhältnis zur späteren mittelalterlichen Form *gemässigt melismatisch* gewesen zu sein.

(b) Gewisse Merkmale der vom Westen übernommenen byzantinischen Melodien könnten darauf deuten, dass zumindest die *Zeilenkadenzen* eine einfachere und kürzere Form hatten, s. z.B. Beisp. 146, Sektion 2 und 8 - Beisp. 148, Sektion 4 - Beisp. 149, Sektion 1-2.

(c) Dafür scheinen die *medialen* Formeln und Motive eine festere (s. z.B. Beisp. 146, Sektion 3 - Beisp. 148, Sektion 5 und 7 - Beisp. 149, Sektion 3, usw.), die *Initialmotive* aber eine etwas schwächere Stellung einzunehmen

Anhang I Gesamtanalyse aller Melodien

(1) Die Gesamtanalyse wurde auf Grund der Melodien in Vat. gr 345 ausgearbeitet.
(2) Die Gesamtanalyse ist in 5 Kolonnen eingeteilt, links am Rande werden die Zeilennummern des betreffenden Alleluiarions angeführt, vgl. Kap. IV, § 5, danach folgt die Initialsignatur, welche die erste Zeile jedes Stichos einleitet, oder die mögliche Medialsignatur, die eine Zeile *in* einem Stichos beginnt. Zuweilen stellt eine Signatur aus praktischen Gründen (Platzmangel) eine *ausgeschriebene* Intonation in der Hs. dar. In den folgenden drei Kolonnen werden Initial-, Medial- und Kadenzglieder angeführt.
(3) Oben über dem Text ist das Ergebnis der Analyse – übereinstimmend mit der systematischen Untersuchung in den Kap. VII-XVI – zu finden. Elemente, die sich nicht dementsprechend einordnen lassen, sind durch ein Viereck gekennzeichnet, in dem die betreffende Melodienbewegung angegeben ist. Die wichtigsten dieser Abweichungen erfahren eine eingehendere Behandlung im Kommentar zur Gesamtanalyse, der auch ein Verzeichnis der notwendigen Konjekturen enthält.
(4) Die Melodien im Plagios Deuteros (A 44-48) werden in voller Neumation und Transkription gegeben.
(5) Die Medialsignaturen *in* einer Zeile werden wie beim Übergang vom Medial- zum Kadenzglied in A 1a:1 angegeben.

A 1a:1	*D*	*DabbaGabb*	H^3.*abb* A^m·*D*	*a*	Seltene Our.-Kad *D*
		Οἱ οὐρανοὶ	διη——— γοῦνται		δόξαν θεοῦ
A 1a.2	*a*	*aaGaabbaG*	H^3.*abb* A^m.*D*	F^3.*D*	A^m *D* + F^1:*G*
		ποίησιν	δὲ χειρῶν αὐτοῦ	ἀν———	αγγέλλει
A 1b:1	*D*	(*D*)*aGa*			IM Stufenkad. *a* (mel.)
		Ἡμέ———	———	———	[ε]—ρα τῇ ἡμέρα
A 1b:2	*a*	(*a*)*EF*	H^4:*bc* A^m:*E*		A^m·*E*[+F^1.*a*]
		ἐ———	ρεύ———γεται ρῆμα		καὶ νὺξ νυκτὶ
A 2a:1	*D*	*DabbaGabb*	H^3·*abb* A^m·*D*		IM Stufenkad *a*
		Ἐξομο———	λο———γήσονται		οἱ οὐρανοί
A 2a:2	*b*		H^3·*bc* A^m:*E*		IM Durkad. *G*
			τὰ θαυμάσι-ά σου		κύριε
A 2a.3	*b*	*F♯Gac♯dab F♯Ga*	H^3.*bc* A^m.*E*	*F♯G*	F/H^3·*bc* + F^1:*a*
		καὶ γὰρ τὴν	ἀλήθει——άν σου	ἐν ἐκ———	κλησία
A 2b:1	*D*	*DDa* S:*F*	H^3·*abb* A^d.*G*(v)		IM Mollkad. *a*
		Ὁ θεὸ—[ο] —ς	ἐνδο———ξαζόμενο———	———	[ο] ———ς

A2b·2	*a*		H^4·*bc*	*c*	*E-F*-Kad.
			ἐν βουλῇ		ἁγίων
A2b:3	*a*		H^4:*bc* H^4:*bc*		IM Durkad. *G*
			μέγας καὶ φοβερός		ἐστιν
A2b 4	*G*	*F♯G*	*ba*		F/H^3 *c♯d*(v) + F^1 *b*
		ἐ———	πὶ πά———	———	[α]———ντας
A3a·1	*D*	(*D*)*aGa*	H^3:*bc* H^4:*bc* *aG*		IM Stufenkad. *a* (mel.)
		Τῷ λό ———	[ο]—γω κυρίου οἱ οὐρανοὶ		ἐστερεώθησαν
A3a.2	*a*		H^3 *bc*		IM Durkad *G*
			καὶ τῷ πνεύματι		τοῦ στόματος αὐτοῦ
A3a·3	*a*		H^4:*bc* S:*G* (v)		F/H^3:*bc*(v) + F^1·*a*
			πᾶ———σα		ἡ δύναμις
A3b.1	*D*	*DabbaGabb*	H^3 *abb* H^3·*bc* A^d.*G*(v)		IM Mollkad. *a*
		Ἐξ οὐ ———	ρανοῦ ἐπέβλεψεν ὁ κύριο ———	———	[ο] ———ς
A3b.2	*a*		H^3·*bc* H^3:*bc* *aGa*	*F♯G*	H^3:*bc* + F^1 *a*
			εἶδεν πάν———τας	τοὺς	υἱούς
A4a:1	*D*	*DFDE* (*D*)*aGa*(v)	H^3:*bc* *F♯G* *aG*		IM Stufenkad. *a*
		Εὐ———λογητὸ———	[ο]-ς κύριος ὁ θε———ός		τοῦ Ἰσραήλ
A4a·2	*a*		H^3.*bc* *b-G F♯G* H^3:*bc* S:*F*		F/H^3·*abb* + F^1·*G*
			ὅτι ἐπεσκέψα—το καὶ ἐ—ποί——ησεν		λύτρωσιν
A4b:1	*a*	*abcdbcd*	H^3·*bc* *aG* *aG*		IM Stufenkad. *a*
		Καὶ	σὺ παιδίον προφήτης ὑψίστου		κληθήσῃ
A4b.2	*a*		H^3·*bc* H^3·*bc* *b-G*		
			προπορεύσει γὰρ πρὸ προσώπου		
			H^3·*bc* *aG*		IM Durkad *G*
			κυρίου ἑτοιμάσαι		ὁδοὺς αὐτοῦ
A4b:3	*G*		H^4:*bc* H^3:*bc* *aGa*(v)	*F♯G*	F/H^3:*bc* + F^1:*a*
			τοῦ δοῦναι γνῶ———σιν	σω———	τηρίας

A5a·1	*D*	(*D*)*aGa*	$H^3 \cdot bc$ *aG* H^4 *bc*		IM Mollkad. *a*
		Θεὸ—	—[ο]–ς θεῶν κύριο—		—[ο]——ς
A5a:2	*a*		$H^3:bc$ *b-G*		IM Durkad. *G*
			ἐλάλη——σεν		καὶ ἐκάλεσεν τὴν γῆν
A5a 3	*G*	*F♯Gac♯dab* *F♯Ga*	$H^3:bc$		A^m $E+F^1.a$
		ἀπὸ ἀνα—	—τολῶν		ἡλίου
A5b.1	*D*	*D-a*	*b-G* $A^d:G$(v)		IM Mollkad. *a*
		Συνα—	—γάγετε αὐτῷ—		—[ω]——ν
A5b·2	*a*		$H^3:bc$		IM Durkad. *G*
			τοὺς ὁσίους		αὐτοῦ
A5b·3	*G*	*F♯G*	$H^3:bc$		H^3 *bc* *bGa*$+F^1 \cdot a$
		τοὺς διατι—	—θεμένους		τὴν διαθήκην αὐτοῦ
A6a.1	*D*	(*D*)*aGa*	$H^3:bc$ *aG*		Our.-Kad. *a*
		'Ο θεὸ—	—[ο]—ς ὁ διδοὺς		ἐκδικήσεις ἐμοί
A6a·2	*a*		H^4 *bc* $H^4 \cdot bc$		IM Durkad. *G*
			καὶ ὑποτάξας		λαοὺς ὑπ' ἐμέ
A6a 3	*a*		$H^3:bc$ *b-G*	*F♯G*	$F/H^3:bc+F^1:a$
			ὁ ρύστης μου	ἐξ	ἐχθρῶν μου
A6b:1	*D*	(*D*)*aGa*	*aG*		IM Our.-Kad. *a* (mel.)
		Μεγαλύ—	—νω—		—[ω]——ν
A6b 2	*a*		$H^3.bc$ *b-G*		IM Stufenkad *a*
			τὰς σωτηρίας τοῦ		βασιλέως
A6b·3	*a*		$H^3:bc$		$F/H^3.bc(v)+F^1:a$
			καὶ ποιῶν		ἔλεος
A7a 1	*a*	(*D*)*aGa*	H^3 *bc*		IM Stufenkad. *a*
		"Υψωσα	ἐκλεκτὸν		ἐκ τοῦ λαοῦ
A7a 2	*a*		$H^1 \cdot bc$(v)		*E-F*-Kad
			εὗρον δαυίδ		τὸν δοῦλόν μου

A7a 3	*F*	*EF*	$H^3 \cdot bc$ *F♯G* *b-G* S *G*		F/H^3 $bc+F^1 \cdot a$
		ἐν	ἐλαίω ἁ——γί——ω μου		ἔχρισα
A7b.1	*D*	(*D*)*aGa*	$H^3:bc$ *EFG* $H^3.bc$ A^d *G*(v)		IM Mollkad *a*
		'Η γὰρ χεί—	—[ει]-ρ μου συναν—τιλήψεται αὐτῷ—		—[ω]
A7b 2	*a*		H^3 *bc*		IM Durkad *G*
			καὶ ὁ βραχίων μου		κατισχύσει αὐτῷ
A7b:3	*G*	*F♯G*	H^3 *bc* *bGa* *F♯G* *aGa*		
		οὐκ ὠ—	—φελήσει ἐχθρὸς ἐν αὐ τῷ		
			F♯G *aG* *F♯G* *aG* *F♯G* *aG*	*F♯G*	$F/H^3:bc+F^1 \cdot a$
			καὶ υἱ—ὸς ἀνο—μίας οὐ προσ—θήσει	τοῦ	κακῶσαι
A8a·1	*D*	(*a*)*EF*(v)	*bGa* *F♯G* H^3 *bc* A^d *D*	*G*	IM Durkad. *G*
		Οἱ θεμέλι οι	αὐτοῦ ἐν τοῖς ὄ——ρεσιν		τοῖς ἁγιοις
A8a.2	*G*	*F♯G*	H^3 *bc*		Seltene Our.-Kad. *E*
		ἀ—	—γαπᾷ κύριος		τὰς πύλας σιών
A8a 3	*G?*	*F♯G*	$H^3 \cdot bc$(v)		F/H^3 $bc+F^1$ *a*
		ὑ—	—πὲρ πάντα		τὰ σκηνώματα
A8b.1	*D*	*DFDE* *C-G*			IM Stufenkad. *G*
		Δε——δοξασ—	—		—μένα
A8b 2	*G*	*E♭FG*	$H^3 \cdot ab♭$		IM Durkad. *F*
		ἐλα—	—λήθη		περὶ σου ἡ πόλις τοῦ θεοῦ
A8b 3	*G*	*D-G*	$H^4.ab♭$ *GF*	*EF*	$F/H^3:ab♭+F^1:G$
		μνη—	—σθήσομαι ραὰβ	καὶ βα-βυλῶνος	
A9a 1	*a*	(*D*)*aGa*			IM Stufenkad. *a* (mel.)
		Μνή—	—		—[η]——σθητι
A9a·2	*a*		$A^d.G$ *abccbcddcba*		IM Our.-Kad. *a*
			τῆς συναγωγῆς σου ἧς ἐκτήσω		ἀπ' ἀρχῆς
A9a·3	*a*		$H^3 \cdot bc$ $H^3 \cdot bc$ *aGa*		IM Durkad. *G*
			ἐλυτρώσω ράβ——δον		κληρονομίας σου

A9a:4	a	[aFG]	aG H² bc aGa	F♯G	F/H².bc+F¹ a
	ϋ´	ὄρος	σιὼν τοῦ το	δ κατ	εσκήνωσα
A9b:1	D	DFD [Da]	H⁴ (F♯G)ab (?)		IM Stufenkad. a
	ϋ	Ὁ δὲ θεὸς	βασιλεὺς ἡμῶν		πρὸ αἰώνων
A9b.2	a	(a)EF	H⁴ bc aGa F♯G aG		IM Durkad. G
	ϋ´	εἰρ—	—γάσα—το σωτη—ρίαν		ἐν μέσῳ τῆς γῆς
A9b:3	a	[aFG]	H²:bc H²:F♯G	F♯G	F/H²:bc+F¹:a
	ϋ´	σὺ ἐ—	—κραταί —ωσας	ἐν τῇ	δυνάμει σου
A10a:1	D	Dabcab	H²:ab♭ H²·EF [DEFGa] aG		IM Stufenkad. a
	ϋ	Καταβή—	—σεται κύ—ριος ὡς ὑε—τός		ἐπὶ πόκον
A10a:2	b	F♯Gac♯dab F♯Ga	H²·bc Aᵐ.E		IM Durkad. G
	ϋ´	καὶ ὡσεὶ	σταγὼν ἡ στάζουσα		ἐπὶ τὴν γῆν
A10a:3	G	F♯G	H²:bc F♯G H².bc bGa F♯G aG		F/H²:bc+F¹:a
	cF̄-	ἀνα—	—τελεῖ ἐν ταῖς ἡμέραις αὐτοῦ δικαιο–σύνη		καὶ πλῆθος
A10b.1	D	(D)acabGa	H².bc aG F♯G aG		IM Stufenkad. a
	ϋ	Ἔσται	τὸ ὄνομα αὐτοῦ εὐλογη—μένον		εἰς τοὺς αἰῶνας
A10b·2	a		H².bc aGa	F♯G	F/H²:bc+F¹:a
	ἆϋ		πρὸ τοῦ ἡλί—ου	δι—	—αμένει
A11a:1	D	[DEFEEDa] Da S F(v)	H⁴ bc S G		Seltene Our.-Kad. E
	ϋ	Ἄ—σα-τε	τῷ κυ—ρίῳ		ᾆσμα καινόν
A11a·2	a	[aGFG]	H²:bc		Aᵐ:E [+F¹:a]
	ϋ´	ὅτι θαυ—	—μαστὰ		ἐποίησεν
A11b:1	a	(D)aGa			IM Stufenkad. a
	ϋ´	Εἶ—	—	—	—δοσαν πάντα
A11b 2		(a)EF	H⁴:bc bGa(v)	F♯G	F/H²:bc+F¹.a
		τὰ	πέρατα τῆς γῆς	τὸ	σωτήριον
A12a:1	a	(D)aGa	H⁴·bc		IM Stufenkad. a
	ϋ´	Σωτηρία	τῶν δικαίων		παρὰ κυρίου

A12a·2	a	DEFGbcGa EFG	H²·ab♭	Aᵐ D	aFG+F¹:G
	ϋ´	καὶ ὑ—περα	—σπιστής		αὐτῶν ἐστιν ἐν καιρῷ
A12b.1	D	DFD (D)acabGa	Aᵈ·G (v)		IM Mollkad. a
	ϋ	Καὶ βοη θήσει	αὐτοῖς κύριο—	—	—[ο]—ς
A12b.2	a		H² bc		IM Durkad. G
	ἆϋ		καὶ ῥύσεται		αὐτούς
A12b:3		F♯G	H²:bc		bGa+F¹:a
		καὶ ἐξ—	—ελεῖται		αὐτούς
A13a:1	D	[D-G] [Ga]			Our.-Kad. a
	ϋ	Ὑ—πο—	—	—	—μένων
A13a:1a	a	(D)aGa	aG		IM Our.-Kad. a (mel.)
	ϋ´	Ὑπομέ—	—νω—	—	—[ω]—ν
A13a.2	a		H²:bc		Seltene Our.-Kad. E
	ἆϋ		ὑπέμεινα		τὸν κύριον
A13a:3	a		H²:bc b-G	F♯G	F/H²·bc+F¹·a
	ἆϋ		καὶ προσέσχεν μοι	καὶ	εἰσήκουσε
A13b:1	D	(D)aGa			IM Stufenkad. a (mel.)
	ϋ	Καὶ ἀνή—	—	—	—[η]—γαγέ με
A13b 2	a	(a)EF	H⁴ bc Aᵐ E		F².E (v) Aᵐ E [+F¹.a]
	ϋ´	ἐκ	λάκκου ταλαιπωρίας		καὶ ἀπὸ πηλοῦ
A14a:1	G	Gab	KOU:G		a-b-Kad.
	ϋ	Πάν—	—τα τὰ ἔ—	—	—[ε]—θνη
A14a:2	G	Gcacd	H²:bc		Lange Our.-Kad. E
	ἆϋ	κροτή—	—[η]—σα—	—	—τε χεῖρας
A14a·3	G		H²·bc		F²·G H²·bc Aᵈ.G+F²:a
	ϋ		ἀλαλάξατε		τῷ θεῷ ἐν φωνῇ
A14b:1	F	DG	H⁴·bc		Our.-Kad. b
	ϋ v²	Ἀν—	—έβη—	—	—[η]

A 14b·2	*G*		H^{1}.*bc* Ak.*F*(♯)		Lange Our.-Kad *E*
	ȣ̈		ὁ θεὸ ——— [ο]—ς		ἐν ἀλαλαγμῷ
A 14b:3	*c*	*cabG*	H^{8}.*bc* *aGD*	F^{1}.*G*	A^{d}·*G*+F^{3}:*a*
	⁺⁄₊	κύ———	⊢[υ]———ριος	ἐν	φωνῇ
A 15a:1	*F*	*DGab*	KOU:*G*		*a*-*b*-Kad.
	ყ ν^{κ}	Επὶ σοί	κύρι———————		———ε ἤλπισα
A 15a.2	*G*	*Gab*	H^{1}·*bc* (v) AK:*F*(♯)	*a*	Lange Our -Kad. *E*
	ÿ	μὴ κατ———	⊢αισχυνθεί———ην	ἆÿ	εἰς τὸν αἰῶνα
A 15a·3	*G*		H^{1}:*bc* H^{4}·*bc* *GF*		*F*-*G*-Kad.
	ȣ̈		ἐν τῇ δικαιοσύνῃ σου ῥῦσαί με		καὶ ἐξελοῦ με
A 15a.4	*b*		H^{3}:*bc* H^{3}:*bc* H^{3}.*bc*		H^{3}:*bc* [+F^{3} *a*]
	ÿ ν		κλῖνον πρός με τό οὖς σου		τάχυνον
A 15b:1	*F*	*D*-*G*	H^{4}:*bc*		Our.-Kad. *b*
	ყ ν^{κ}	Γε———	⊢νοῦ μοι———————		———[οι]
A 15b·2	*G*		H^{1}.*bc* AK:*F*(♯)	*a*	Lange Our.-Kad. *E*
	ȣ̈		εἰς θεό——[ο]—ν	ἆÿ	ὑπερασπιστήν
A 15b·3	*G*		H^{1}:*bc*	F^{3}.*G*	A^{d} *G*+F^{3} *a*
	ȣ̈		καὶ εἰς οἶκον	κατα	–φυγῆς
A 16a.1	*F*	*DGab*	KOU.*G*		*a*-*b*-Kad
	ყ ν^{κ}	'Επακούσαι σου	κύρι———————		———ο———ς
A 16a.2	*G*	*Gab*	H^{6} (*bc*)*de* (v)?		*a*-*b*-Kad. (v)
	ÿ	ἐν	ἡμέρα		θλίψεως
A 16a:3	*G*	*Gab*	H^{3}:*bc* *abcdb* *c*	*dedcbab*	H^{3}:*bc*+F^{3}:*a*
	ÿ	ὑπε———	⊢ρασπί———σαι σου	το	ὄνομα
A 16b:1	*b*	F^{3}:*a* (v)	A^{m}:*E* *b*-*G*	*c*	Our. Kad *b*
	ÿ ν	Σῶ———	⊢[ω]—σον κύριε———	⁺⁄₊	–[ε]
A 16b:2	*G*				Lange Our.-Kad. *G*
	ÿ				τὸν βασιλέα

A 16b:3	*G*		H^{4}.(*bc*)*de* H^{4}·*bc* H^{4}.*bc* H^{4} *bc*		A^{d}.*G* (v)? + F^{3}·*a*
	ȣ̈		καὶ ἐπάκουσον ἡμῶν ἐν ᾗ ἂν		ἡμέρα
A 17a:1	*F*	*DGab*	KOU:*G*		*a*-*b*-Kad.
	ყ ν^{κ}	'Ιδοὺ δὴ τί	καλὸν		ἢ τί τερπνόν
A 17a·2	*G*	*Gab*	H^{6}.(*bc*)*de* (v)		A^{d}.*G*+F^{3}:*a*
	ÿ	ἀλλ' ἢ	τὸ κατοικεῖν		ἀδελφούς
A 17b·1	*G*	*D*-*G* *GabaG*	H^{8}:*bc*	*c*	Our.-Kad. *b*
	ÿ	Ὅτι ἐκεῖ	ἐνετείλατο———————	⁺⁄₊	⊢[ο]
A 17b 2	*c*	*cabG*	H^{8}.*bc* *aGF*♯ *F*♯*G* *aG*		A^{d}·*G*+F^{3}.*a*
	⁺⁄₊	κύ———	⊢[υ]———ριος τὴν εὐλο——γίαν		ζωὴν
A 18a:1	*b*	*baG*	KOU:*G*		*a*-*b*-Kad.
	ÿ ν	Στό———	⊢[ο]——μα		δικαίου
A 18a:2	*b*		A^{d}:*G*		*F*-*G*-Kad.
	ÿ ν		μελετήσει		σοφίαν
A 18a 3	*G*		F^{3}:*G* H^{3}:*bc*		A^{d}.*G*+F^{3} *a*
	ÿ		καὶ ἡ γλῶσσα		αὐτοῦ
A 18b·1	*G*	*GFG*	H^{1}:*bc* H^{1}:*bc* (v) AK:*a*		*F*-*G*-Kad.
	ÿ	'Ο	νόμος τοῦ θεοῦ———[ου]		ἐν καρδίᾳ αὐτοῦ
A 18b.2	*G*	*GGGGDG*		F^{3}:*G*	A^{d}.*G*+F^{3}·*a*
	ÿ	καὶ οὐχ ὑπο———	⊢———————	⊢σκε	—λισθήσεται
A 19a·1	*G*	*G*-*D*	KOU:*G*		*a*-*b*-Kad.
	ÿ	Οἱ ἱ———	⊢ερεῖς σου		κύριε
A 19a·2	*b*	*bcbaG*	H^{1}:*bc*		*F*-*G*-Kad
	ÿ ν	ἐνδύ ———	⊢[υ]——σονται		δικαιοσύνην
A 19a·3	*G*			F^{3} *G*	A^{d} *G*+F^{3} *a*
	ÿ			καὶ	οἱ ὅσιοί σου
A 19b.1	*G*		H^{6}.*bc*		Our.-Kad. *b*
	ÿ		Ὅτι ἐξελέξατο ———		⊢———[ο]

A 19b.2	*c*	*cabG*	H[3]·*bc*	H[4]:*bc*			F[3]:*a*
	῾ȁ	κύ———	[υ]———ριος				τὴν σιών
Γ.γ.III		*cabG*	H[3]:*bc*	H[4]:*bc*			Lange Our.-Kad. *G*
		κύ———	[υ]———ριος				τὴν σιών
A 19b.3	*G*	*Gcacd*	II[4].*bc*	H[4].*bc*			A[d].*G* (v)?+F[3]:*a*
	ἣs	ἠρετίσατο	αὐτὴν	εἰς			κατοικίαν
A 20a:1	*F*	*DGab*	KOU·*G*				*a*-*b*-Kad.
	ỹ	Αἰνεῖ———	τε τὸν				κύριον
A 20a.2	*b*	*baG*	H[1] *bc*				*F*-*G*-Kad.
	ÿ»	πά———	[α]——ντες				οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ
A 20a·3	*b*		H[a]:(*bc*)*de* (v)				A[d]:*G*+F[3]·*a*
	ÿ»		αἰνεῖτε				αὐτόν πᾶσαι
A 20b.1	*G*	*G-D*	A[d]:*G*	A[d]:*G* (v)		*c*	Our.-Kad. *b*
	ÿ	Ὅτι	αὐτὸς εἶπε	και ἐγενήθησα———		῾ȁ	[α]———ν
A 20b·2	*c*		A[d] *G* (v)			F[a] *G*	A[d] *G* [+F[a] *a*]
	῾ȁ		αὐτός			ἐν	ετείλατο
A 21a.1	*G*	*GabaG* (v)	H[1].*bc*	AK·*F*(♯)		*a*	Lange Our.-Kad. *E*
	ÿ	Προσέχετε	λαός	μου		ἀg	τὸν νόμον μου
A 21a·2		*cabG*	H[a]·*bc*	H[1]:*bc*	*aGDG*	F[a]:*G*	A[d]:*G*+F[a]:*a*
		κλί———	[ι]——νατε	τὸ οὖς	ἡμῶν	εἰς	ῥήματα
A 21b.1	*F*	*D-G*	H[4].*bc*				Our.-Kad *b*
	ỹ	Ἀν———	οίξω———			———	[ω]
A 21b 2	*G*	*Gab*	H[1]·*bc*	AK:*F*(♯)			Lange Our.-Kad. *E*
	ÿ	ἐν πα———	ραβολαῖ——[αι]—ς				τὸ στόμα μου
A 21b.3	*c*	*cabG*	H[a]:*bc*				H[1]:*bc* [+F[a]:*a*]
	῾ȁ	φθέ———	[ε]——γξομαι				προβλήματα
A 22a·1	*F*	*DGab*	KOU:*G*				*a*-*b*-Kad.
	ỹ	Μεγαλύνει	ἡ ψυχή μου				τὸν κύριον

A 22a·2	*G*	*Gab*	H[1]:*bc*	AK *F*(♯)		Lange Our.-[illegible]
	ÿ	καὶ ἡ———	γαλλί———ασεν			τὸ πνεῦμά μου
A 22a:3	*G*		H[1] *bc*	AK:*F*(♯)	*a*	Lange Our.-Kad. *E*
	ȍ		ἐπὶ τῷ θεῷ ——[ω]		ἀg	τῷ σωτῆρί μου
A 22a:4	*G*		H[1] *bc*		F[a] *G*	A[d]·*G*+F[a]·*a*
	ȍ		ὅτι ἐπέβλεψεν		ἐπὶ τὴν	ταπείνωσιν
A 22b 1	*F*	*DGab*	KOU.*G*	H[a]·*bc*		Our.-Kad. *b*
	ỹ	Ἰδοὺ	γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν	μακαριοῦσί με———	῾ȁ	[ε]
A 22b·2	*G*		H[1]·*bc*	AK·*F*(♯)		Lange Our.-Kad. *E*
	ȍ		πᾶ———σαι			αἱ γενεαί
A 22b·3	*G*		H[1].*bc* (v)			*F*-*G*-Kad. (v)
	ȍ		ὅτι ἐποίησέν μοι			μεγαλεῖα ὁ δυνατός
A 22b·4						H[1].*bc*+F[a]·*a*
						καὶ ἅγιον
A 23a 1	*F*	*DGab*	KOU.*G*			*a*-*b*-Kad.
	ỹ	Ἐλέη———	σόν με			ὁ θεός
A 23a 2	*G*	*Gab*	H[1].*bc*			Lange Our.-Kad. *E*
	ÿ	κατὰ	τὸ μέγα			ἔλεος
A 23a 3	*G*		H[1].*bc*		F[a].*G*	H[a]·*bc*(v) A[d]·*G*[+F[a]·*a*]
	ȍ		καὶ κατὰ τὸ πλῆθος		τῶν οἰκ–τιρμῶν σου ἐξάλειψον	
A 23b 1	*G*		A[d] *G*			Our.-Kad *b*
	ÿ		Μὴ ἀπορρίψης με———		———	[ε]
A 23b.2	*G*	*Gab*	H[1]·*bc*	AK.*F*(♯)		Lange Our.-Kad. *E*
	ÿ	ἀπὸ	τοῦ προσώ———[ω]———		———	[ω]——που σου
A 23b 3	*G*		H[1] *bc*	H[a] (*bc*)*de*		*F*-*G*-Kad. (v)
	ȍ		καὶ τὸ πνεῦμα σου	τὸ ἅγιον		μὴ ἀντανέλῃς ἀπ᾽ ἐμοῦ
A 23b:4	*b*		H[a].*bc* (v)			Our.-Kad. *b*
	ÿ»		ἀπόδος μοι———		———	[οι]

A23b·5	G		H^6·(bc)de H^6 bc		a-b-Kad. (v)
			τὴν ἀγαλλίασιν τοῦ σωτηρίου σου		——[ου]
A23b:6	G		H^1.bc	F^3·G	A^d·G [+F^3:a]
			καὶ πνεύματι	ἡγεμο——	—νικῷ
A24a.1	G	G-d dcd	dc	f	IM Our.-Kad. d
		Ἀνα —στή	τω		ὁ θεός
A24a:2	d		H^3·ef		Our -Kad. b
			καὶ διασκορπισθήτωσαν		οἱ ἐχθροὶ αὐτοῦ
A24a·3	d		H^3.ef e-c	bc	H^3:ef ecd+F^4:d
			καὶ φυγέτω——σαν	ἀπό	προσώπου αὐτοῦ
A24b.1	G	G-d dcd	dc A^d·G (v)		IM Mollkad. d
		Ὡσ ἐκ —λείπει	καπνός ἐκλιπέτωσα——		—[α]——ν
A24b:2	d		H^3:ef dcd	bc	F/H^3:bc+F^4·d
			ὡς τήκεται κηρὸς	ἀπὸ	προσώπου
A24c 1	d	dcd	H^2 bc		IM Our -Kad. d
		Οὕτως	ἀπολοῦνται		οἱ ἁμαρτωλοί
A24c:2	d		H^3·ef bc dc H^3:ef e-c	bc	F/H^3:ef+F^4:d
			ἀπὸ προσώπου τοῦ θε—οῦ οἱ δίκαι—οι	εὐ——	—φρανθήτωσαν
A25a 1	d	dcd	e-c		IM Our.-Kad. d (mel.)
		Σὺ	κύριε——		—— [ε]
A25a 2	d		H^3.ef H^4:ef	f	IM Our.-Kad. d
			ἀναστὰς οἰκτιρήσεις		τὴν σιών
A25a:3			H^3:ef		H^3:ef ecd+F^4:
			ὅτι καιρὸς		τοῦ οἰκτιρῆσαι αὐτήν
A25b 1	d	dGad	H^5.ef bc dc		IM Mollkad. d
		Κύριος	ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ τὴν γῆν		ἐπέβλεψεν
A25b·2	d		H^8.ef (v) H^3 ef		IM Durkad c
			τοῦ ἀκοῦσαι τοῦ στεναγμοῦ		τῶν πεπεδημένων

A25b:3	d		H^3:ef dcd	bc	H^3·ef+F^4.d
			τοῦ λύ——σαι	τοὺς	υἱούς
A26a:1		dcd	H^3:ef A^d:c (v)		IM Mollkad. d
		Ἔντεινε	καὶ κατευοδοῦ καὶ βασίλευε——		——[ε]
A26a 2			H^3.ef c-c bc dc H^4 bc		IM Durkad. c
			ἔνε κεν ἀλη—θείας καὶ πραΰτητος		καὶ δικαιοσύνης
A26a:3			cc/d/gf dcd	bc	H^3 ef [+F^4·d]
			καὶ ὁδηγήσει σε	θαυ—	—μαστῶς
A26b.1		dcd	e-c		IM Our -Kad. d
		Ἠ——	—γάπησας		δικαιοσύνην
A26b.2			H^3:ef		IM Durkad. c
			καὶ ἐμίσησας		ἀνομίαν
A26b:3		bc	dc H^4.ef H^3 ef dcd	bc	H^3·ef [+F^4·d]
		δι——	—ὰ τοῦτο ἔχρι——σέ	ὁ	θεός
A27a 1	d	defbcd	dc		IM Our. Kad. d (mel.)
		Δεῦ——	—[ευ]——		——[ευ]——τε
A27a·2	d		H^3 ef A^d.G	c	Plag. Our.-Kad. G
			ἀγαλλιασώ——μεθα		τῷ κυρίῳ
A27a 3	d		H^3 ef e-c	bc	H^3 ef [+F^4 d]
			ἀλαλάξω——μεν	τῷ	θεῷ
A27b.1	G	G-d	H^3:ef de		Plag. Our.-Kad. G
		Ὅτι θε——	—ὸς μέ——γας		κύριος
A27b·2	d		H^3·ef H^3·ef dcd	bc	F/H^3:ef+F^4·d
			καὶ βασιλεὺς μέ——γας	ἐ——	—πὶ πᾶσαν
A28a.1	G	G d (v)	e-c		IM Our.-Kad d
		Ἐ——	—κέκραξαν		οἱ δίκαιοι
A28a·2	d		H^3·ef		Our -Kad. b
			καὶ ὁ κύριος		εἰσήκουσεν αὐτῶν

A28a 3	*d*		H^2 *ef* H^3 *ef*	H^3·*ef* + F^4:
	[illegible]		καὶ ἐκ πασῶν τῶν θλίψεων	αὐτῶν
A28b:1	*d*	*dcdccd*	H^3:*ef* *bc* *dc*	IM Mollkad. *d*
	[illegible]	Πολλαὶ	αἱ θλίψεις τῶν δι——καί————	——[αι]——ων
A28b 2	*d*		H^2 *ef* *e-c* *dc*	Our -Kad *b*
	[illegible]		καὶ ἐκ πασῶν αὐτῶν ῥύσεται αὐτούς	ὁ κύριος
A28b 3			H^4 *ef* *e-c* *e-c*	IM Mollkad *d*
			φυλάσσει κύριος πάντα	τὰ ὀστᾶ αὐτῶν
A28b 4	*d*	S.*c*		H^3 *ef* + F^4·*d*
	[illegible]	ἓν ἐξ		αὐτῶν
A29a:1	*d*	*dcd*	Kou·*c* (v)	IM Stufenkad *d*
	[illegible]	Δίκαιος	ὡς φοῖνιξ	ἀνθήσει
A29a 2	*d*		H^3 *ef* H^3 *ef*	*bc* F/H^3:*ef* + F^4:*d*
	[illegible]		ὡσεὶ κέδρος ἡ	ἐν τῷ λιβάνῳ
A29b·1	*G*	*G-d* *dcfbcd*(v)	H^3.*ef*	IM Mollkad. *d*
	[illegible]	Πεφυτευ–μένος	ἐν τῷ οἴκῳ	κυρίου
A29b.2	*d*		H^3:*ef* *e-c* *dcGc*	Our.-Kad. *b*
	[illegible]		ἐν ταῖς αὐλαῖς τοῦ θεοῦ ἡμῶν	ἐξανθήσει
A29b 3	*d*	*dcd*	H^3.*ef* *bc* *dc*	IM Durkad. *c*
	[illegible]	ἔτι	πληθυνθή ——σεται ἐν γήρει	πίονι
A29b:4	*c*	*bc*	*dc* H^4·*ef*	F/H^3 *ef* (v) + F^4:*d*
	[illegible]	και εὐ————	παθοῦ————[ου]————	——[ου]——νται
A30a 1	*G*	*G-d* *dcfbcd*	*dc*	IM Our.-Kad. *d* (mel.)
	[illegible]	Ὁ θε——ὁ——	[o]————	——[o]————ς
A30a 2	*d*		H^3:*ef*	Our -Kad *b*
	[illegible]		ἐν τοῖς ὠσὶν ἡμῶν	ἠκούσαμεν
A30a·3		*ccb*		IM Stufenkad. *d*
	[illegible]	οἱ		πατέρες

III		*cbcb*	*dc* H^3·*ef* S:*c* (v)	H^3·*ef* + F^4.*d*
		οἱ	πατέ——[ε]——ρες	ἡμῶν
b:1	*d*	*dGad*	A^d:*c* (v) S:*c* H^4:*ef*	IM Mollkad. *d*
	[illegible]	Ἔ————	——σωσας γὰρ ἡμᾶς ἐκ	τῶν θλιβόντων ἡμᾶς
0b·2	*d*		H^2 *ef* S *c* (v)	H^3 *ef* + F^4:*d*
	[illegible]		καὶ τοὺς μισοῦν——τας	ἡμᾶς
A31a.1	*d*	*dcd*	*e-c*	IM Our.-Kad. *d*
	[illegible]	Μνήσθητι	κύριε	τῷ δαυίδ
A31a·2	*d*		H^3.*ef*	IM Durkad. *c*
	[illegible]		καὶ πάσης	τῆς πραΰτητος αὐτοῦ
A31a 3	*d*		H^3 *ef* *e-c* *bc* *dc*	F/H^3:*ef* + F^4.*d*
	[illegible]		ὡς ὤμο——σε τῷ κυ——ρίῳ	ηὔξατο
A31b.1	*d*	*dGad*	H^3:*ef* *bc* *dc*	*f* | IM Mollkad. *d*
	[illegible]	Ὤ————	——μοσε κύριος τῷ δα——υίδ	[illegible] | ἀλήθειαν
A31b 2	*G*	*G-d* *dcfbcd*	*dc*	Our -Kad. *b*
	[illegible]	καὶ οὐ μὴ——	——[η]	ἀθετήσει αὐτῷ
A31b·3	*c*	*ccb*	*dc* H^4·*ef* S:*c*	F/H^3:*ef* [+ F^4.*d*]
	[illegible]	ἐκ	καρποῦ τῆς κοιλίας σου	θήσομαι
A32a.1	*d*	*defbcd*	*dc*	*f* | IM Our.-Kad. *d* (mel)
	[illegible]	Σοὶ	πρέπει	[illegible] | ὕμνος
A32a 2	?		H^4:*bc* *dG*	Plag. Our -Kad. *G*
	[illegible]		ὁ θεό ——[o]——ς	ἐν σιών
A32a·3	*G*		H^3·*bc*	*F♯G* H^3.*bc* *bGa* + F^4·*a*
	[illegible]		καὶ σοὶ	ἀπο——δοθήσεται εὐχή
A32b 1	*G*	*G-d*	*e-c*	IM Our.-Kad. *d* (mel.)
	[illegible]	Πλησθη————	——σόμεθα————	——[α]
A32b.2	*d*		H^3:*ef*	Our.-Kad. *b*
	[illegible]		ἐν τοῖς ἀγαθοῖς	τοῦ οἴκου σου

14

A32b 3	?		H^2 *ef* *e-c* *bc* *dc*		F/H^3 *ef* [+F^4·*d*]
			ἅγι——ος ὁ να——ός σου		θαυμαστός
A32c 1	*d*		H^2.*ef* H^3 *ef* *bc* *dc*		IM Durkad. *c*
			Εὐλογήσεις τὸν στέφανον τοῦ ἐνι—αυτοῦ		τῆς χρηστότητος
A32c 2	*c*	*bc*	H^3:*ef*	*bc*	F/H^3.*bc*+F^4:*d*
		καὶ τὰ	πεδία	σου	πλησθήσονται
A33a·1	*G*	*G-d* *dcd*	*dc*		IM Our.-Kad. *d* (mel.)
		Μω——σῆς	καὶ ἀαρώ——————		[ω]———ν
A33a·2					Our.-Kad *b*
					ἐν τοῖς ἱερεῦσιν αὐτῶν
A33a 3	*d*		H^2 *ef* A^m *a*	*bc*	F/H^3·*ef* [+F^4·*d*]
			καὶ σαμουὴλ ἐν τοῖς ἐπι——————	κα—	λουμένοις
A33b 1	*G*	*Gcbcd*	A^6:*c* (v)		IM Mollkad. *d*
		Ἐπεκαλοῦντο	τὸν κύριο——————		[ο]———ν
A33b 2			H^3 *ef*		Our.-Kad *b*
			καὶ αὐτὸς		εἰσήκουσεν αὐτῶν
A33b:3	*d*		H^3:*ef* H^3:*ef*		IM Durkad. *c*
			ἐν στύλῳ νεφέλης		ἐλάλει πρὸς αὐτούς
A33b 4		*bc*			F/H^3 *ef* [+F^4 *d*]
		ὅτι			ἐφύλαττον
A34a 1	*G*	*G-d* *dcd*	H^4·*ef* *e-c*		IM Our.-Kad. *d*
		Ἀλα——λάξατε	τῷ κυρίῳ πᾶσα		ἡ γῆ
A34a·2	*d*	*dcd* *dcd*	*dc*	*c*	IM Mollkad. *d*
		ψάλα——τε	δὴ		τῷ ὀνόματι αὐτοῦ
A34a 3	*d*	*dcd*	H^2 *ef*		IM Durkad. *c*
		δότε	δόξαν		ἐν αἰνέσει αὐτοῦ
A34a.4	*G*	*G-d* (v)	KOU.*c* (v)	*bc*	F/H^3 *ef* [+F^4.*d*]
		εἴπατε	τῷ θεῷ	ὡς φο-	βερά

A34b.1	*G*	*G-d* *dcd*	*dc*		IM Our.-Kad. *d*
		Ὅτι ἐδο κίμασας	ἡμᾶς		ὁ θεός
A34b.2	*d*		H^3·*ef* *bc* *dc* H^4:*ef*		IM Durkad. *c*
			ἐπύρω——σας ἡ——μᾶς ὡς πυροῦται		τὸ ἀργύριον
A34b 3	*d*		H^2 *ef* *bc* *dc* *bc* *dc*		
			εἰσήγα—γες ἡ—μᾶς εἰς τὴν πα—γίδα		
			H^4·*ef* H^3.*ef*		IM Our.-Kad. *d*
			ἔθου θλίψεις		ἐπὶ τὸν νῶτον ἡμῶν
A34b 4	*G*	*G-d* *dcd*	H^4·*ef* *bc* *dc*		IM Mollkad. *d*
		ἐπε——βίβασας	ἀνθρώπους ἐπὶ τὰς κε——φαλὰ——————		[α]——ς ἡμῶν
A34b·5	*d*		H^3:*ef* *bc* *dc* H^3:*ef* *e-c*	*bc*	H^3:*ef* *ecd*[+F^4:*d*]
			διήλθομεν διὰ πυ ρὸς καὶ ὕδα —τος	καὶ ἐξ	-ήγαγες ἡμᾶς
A35a 1	*d*		H^3 *ef* H^3·*ef* *e-c* *bc* *dc*		IM Stufenkad *d*
			Ἐνέ——[ε]-γκα——τε τῷ κυ—ρίῳ		υἱοὶ θεοῦ
A35a 2	*d*		H^3:*ef* *e-c* *bc* *dc*		IM Durkad. *c*
			ἐνέγκα————τε τῷ κυ—ρίῳ		δόξαν καὶ τιμήν
A35a.3	*c*	*bc*	H^3.*ef* *e-c* *bc* *dc*		F/H^3 *ef*+F^4 *d*
		προσ————	κυνήσα————τε τῷ κυ—ρίῳ		ἐν αὐλῇ
A35b·1	*c*	*Gcbcd* (v)	H^3.*ef* *bc* *dc*		IM Mollkad *d*
		Φωνὴ	κυρίου ἐπὶ τῶν ὑ——δάτω——————		[ω]———ν
A35b 2	*d*		H^3·*ef* H^4·*ef*		IM Mollkad. *d*
			ὁ θεὸς τῆς δόξης		ἐβρόντησεν
A35b·3	*d*		H^3.*ef* *e-c*	*bc*	F/H^3·*ef* [+F^4·*d*]
			κύρι ————ος	ἐπὶ	ὑδάτων
A36a 1	*G*	*G-d* *dcd* N	H^3·*ef*		Plag. Our.-Kad. *G*
		Μεγα—λύνει	ἡ ψυχή μου		τὸν κύριον
A36a.2	*d*		H^3 *ef* A^4·*G*		Our.-Kad. *b*
			καὶ ἠγγαλί ασεν		τὸ πνεῦμά μου

A36a 3	*c*	*bc*	*dc*	IM Durkad. *c*
		ἐπὶ τῷ	θεῷ	τῷ σωτῆρί μου
A36a 4	?		H^{s}:*ef* *e-c*	*bc* F/H^{s}:*ef* [+F^{s}:*d*]
			ὅτι ἐπέβλε——ψεν	ἐπὶ τὴν ταπείνωσιν
A36b:1	*D*	*DFDGaFG*	H^{s}·*ab♭* H^{s}·*ab♭*	IM Mollkad. *G*
(Γ.γ.III)		Ἰδοὺ	γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσιν με——	——[ε]
A36b:2			H^{s}:*ab♭* *EF* *GF*	IM Mollkad. *G*
(Γ.γ.III)			πᾶσαι αἱ γενε——αί——	——[αι]
A36b·3			H^{s}·*ab♭* *EF* *GF*	IM Durkad. *F*
(Γ.γ.III)			ὅτι ἐποίησέν μοι μεγα——λεῖα	ὁ δυνατός
A36b:4			*GF*	F/H^{s}:*ab♭* (v) [+F^{s}:*G*]
(Γ γ.III)			καὶ	ἅγιον
A37a:1	*G*	*Gcbcd*	A^{d}:*c* (v)	IM Mollkad. *d*
(Γ.γ.III)		Τοῦ ποταμοῦ	τὰ ὁρμήματα——	——[α]
A37a.2			H^{s}.*ef*	IM Durkad. *c*
(Γ.γ.III)			εὐφραίνουσιν	τὴν πόλιν τοῦ θεοῦ
A37a:3			H^{s}:*ef*	H^{s}:*ef* (v) *ecd*[+F^{s}:*d*]
(Γ.γ.III)			ἡγίασε	τὸ σκήνωμα αὐτοῦ
A37b:1	*G*	*Gcbcd*	H^{s}:*ef* *dc*	IM Our.-Kad. *d*
(Γ.γ.III)		Ὁ θεὸς	ἐν μέσῳ αὐτῆς	καὶ οὐ σαλευθήσεται
A37b·2			H^{s}:*ef* *dc* *bc* *dc*	H^{s}:*ef* *ecd*[+F^{s}:*d*]
(Γ.γ.III)			βοηθήσει αὐτῇ ὁ θε——ός	τὸ πρὸς πρωὶ πρωί
A38a:1	*D*			IM Stufenkad. *E* (mel.)
				Φῶς
A38a.2			H^{s} *F♯G* A^{d} *A*	Lange Our.-Kad. *B*
			ἀνέ——τειλε	τῷ δικαίῳ
A38a:3	*D*?	*C♯D*	H^{s}.*F♯G*	*C♯D* A^{m}:*B* [+F^{s}:*A*]
		καὶ τοῖς	εὐθέσι	τῇ καρδίᾳ

A38b.1	*a*		H^{s} *bc* H^{s}·*bc* H^{s} *bc* *aGF♯*	Lange Our.-Kad. *E*
			Εὐφρά——[α]-νθητε δί——καιοι	ἐν τῷ κυρίῳ
A38b.2	*G*?	*F♯G*	H^{s}·*bc*	A^{m}·*E* [+F^{s}:*D*]
		καὶ ἐξομο——	——λογεῖσθε	τῇ μνήμῃ
A39a 1	*D*	*CDEFG*	KOU:*C*	IM Durkad. *F*
		Ὁ κύ——	——ριος	ἐβασίλευσεν
A39a.2	*D*	*D-G*	H^{s}:(*EF*)*Ga*	IM Mollkad. *D*
		εὐ——	——πρέπειαν	ἐνεδύσατο
A39a·3	*D*	*CDEFG* S·*F*	H^{s}.*ab♭* S:*F*	F/H^{s}·*ab♭* + F^{s}·*C*
		ἐνεδύ——σατο	κύ——ριος	δύναμιν
A39b:1	*D*	*DFDE* *CDEFG*		IM Durkad. *F* (mel.)
		Καὶ γὰρ ἐστερέ——	——	——ωσεν
A39b:2	*F*	*EF*	H^{s}.*ab♭*	A^{m}:*D* [+F^{s}:*C*]
		τὴν οἰ——	——κουμένην	ἥτις
A40a:1	*D*	*DFDFG-C*		IM Durkad. *F*
		Τὰ ἐλέη σου		κύριε
A40a:2	*F*	*CFG*	A^{m}:*D*	IM Stufenkad. *D* (v)
		εἰς τὸν	αἰῶνα	ᾄσωμεν
A40a.3	*D*		H^{s}:*EF* H^{s}:*ab♭* A^{m}:*D* (v)	F^{s}:*D* (v) A^{m}.*D*[+F^{s}:*C*]
			εἰς γενεὰν καὶ γενεὰν	ἀπαγ——γέλλω
A40b:1	*D*	*CDEFG*		IM Durkad. *F* (mel.)
		Ὅτι εἶ——	——	——πα——[ς]
A40b:2	*F*	*CFGF*	H^{s}.*ab♭* A^{d}:*C*	Lange Our.-Kad. *D*
		εἰς τὸν αἰῶνα	ἔ——λεος οἰκο——	——δομηθήσεται
A40b·3	*D*		*DC* *FGFb♭aG* A^{d} *C* (v)	A^{m}·*D* [+F^{s}·*C*]
			ἐν τοῖς οὐρανοῖς ἑτοι——	——μασθήσεται
A41a:1	*G*	S:*F*	H^{s}:*ab♭* A^{d}:*C*	Lange Our.-Kad. *D*
		Εἶπεν	ὁ κύ——ριος	τῷ κυρίῳ μου

A41a.2	G		A^d·C	IM Mollkad. D
	ἃἦ v		κάθου	ἐκ δεξιῶν μου
A41a 3	D		F^a:D F^a:D (v) FGFE	A^m·D[+F^b.C]
	ἃἦ		ἕως ἂν θῶ τοὺς ἐχθρούς σου	ὑποπόδιον
A41b.1	G	S.F	H^3 ab♭ A^m:D EF FG H^3 ab♭ A^d C	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ v	Ῥάβδον	δυνά—μεως ἐξα-ποστε-λεῖ σοι κύ——ριος	ἐκ σιών
A41b.2	D		H^4:EF CEFGFEFFE	Halbtonformelkad D
	ἃἦ		καὶ κατακυρίευε	ἐν μέσῳ τῶν ἐχθρῶν σου
A41b·3	D	(D)FGEF	H^3:ab♭	A^m D[+F^b:C]
	ἃἦ	μετὰ σοῦ ἡ ἀρ——	χὴ	ἐν ἡμέρα
A41c 1	D	DECD	FGaGFGG	Halbtonformelkad D
	ἃἦ	Ἐν ταῖς λαμ——	πρότησιν	τῶν ἁγίων σου
A41c·2	D		H^4:EF (v) DEFGE	Halbtonformelkad. D
	ἃἦ		ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου	ἐγέννησά σε
A41c 3	F	(D)FGEF	H^3·ab♭ A^d C	Lange Our.-Kad D
	Ξἦ	ὤμοσε	κύ———ριος	καὶ οὐ μεταμεληθήσεται
A41c·4	F	(D)FGEF	H^3:ab♭ A^m:D H^4:EF	F^a D (v) A^m:D [+F^b:C]
	Ξἦ	σὺ ἱε——	ρεὺς εἰς τὸν αἰῶ———να	κατὰ τὴν τάξιν
A42a·1	F	FEFGFG	A^d C (v)	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ γ-‥	Σῶ——	σόν με	ὁ θεός
A42a 2	D		H^4:(EF)Ga H^4 EF H^4 EF	Halbtonformelkad. D
	ἃἦ		ὅτι εἰσήλθοσαν ὕδα———τα	ἕως ψυχῆς μου
A42a:3	D	DFGF EF	H^3·ab♭ aFG (v) DDEDC	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ	ἐνεπάγην εἰς ἰ——	λὺν βυθοῦ καὶ οὐκ ἔστιν	ὑπόστασιν
A42a 4	G		A^d.C | f | H^3.ab♭ A^d.C	S C H^4 EF+F^a·C
	ἃἦ v		ἦλθον | Ξἦ | εἰς τὰ βάθη τῆς θαλάσσης	καὶ κατ——αιγίς
A42b:1	D	DDDEFGFG EF	H^3·ab♭ A^d·C	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ	Ὀνειδισμὸν προσε——	δό—— κησεν	ἡ ψυχή μου
A42b·2	D	DEFG	H^3 ab♭ H^3.ab♭ aFG H^e (EF)Ga	Halbtonformelkad D
	ἃἦ	καὶ ταλαιπω——	ρίαν καὶ ὑπέ μεινα συλλυπούμενον	καὶ οὐχ ὑπῆρξε
A42b:3	D	DEFG	A^d.C (v)	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ	καὶ παρακα——	λοῦντας	καὶ οὐχ εὗρον
A42b·4	D	DEFG (v) EF	H^3 ab♭	Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ	καὶ ἔδωκαν εἰς τὸ	βρῶμά μου	χολήν
A42b.5	D	DEFG	H^3 ab♭	Halbtonformelkad. D
	ἃἦ	καὶ εἰς τὴν	δίψαν μου	ἐπότισάν με ἐπότισάν με ὄξος
A42b·6		DFGF	H^3 ab♭ aFG EF A^m.D (v) EF GF	F^a D (v) A^m.D [+F^b C]
		γενηθήτω	ἡ τράπεζα αὐτῶν ἐν–ώπιον αὐτῶν εἰς πα-γίδα	καὶ εἰς ἀν—ταπόδοσιν
A42c 1	D	DFGF EF	H^3.ab♭ A^d:C	F | Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ	Σκοτισθήτωσαν οἱ ὀφθαλ——	μοὶ αὐτῶν	Ξἦ | τοῦ μὴ βλέπειν
A42c:2	D	DEFG (v)	H^3 ab♭ aFG	F^a.D A^m:D [+F^b:C]
	ἃἦ	καὶ τὸν	νῶτον αὐτῶν	διὰ παντός
A43a 1	F	FEFE		Lange Our.-Kad. D
	ἃἦ γ-‥	Ὁ		θεός
A43a.2	D	D-G	H^4.(EF)Ga	IM Our.-Kad. D (v)
	ἃἦ	ἀπ——	ώσω ἡμᾶς	καὶ καθεῖλες ἡμᾶς
A43a·3	D		H^4.EF	A^m·D+F^b C
	ἃἦ		ὠργίσθης	καὶ οἰκτίρησας
A43b.1	D	D-G	H^4 (EF)Ga	IM Our.-Kad D
	ἃἦ	Συν——	έσεισας	τὴν γῆν
A43b·2	F	(D)FGEF	H^3 ab♭	Lange Our.-Kad D
	Ξἦ	καὶ συνε——	τάραξας	αὐτήν
A43b 3	F	(D)FGEF (v)	H^3 ab♭ A^m D	IM Mollkad. D
	Ξἦ	ἴασαι τὰ συν——	τρίμματα αὐτῆς ὅτι	ἐσαλεύθη
A43b 4	F	(D)FGEF	H^3.ab♭ aFG EF GaGF	A^m·D [+F^b C]
	Ξἦ	ἔδειξας τῷ λα——	ῷ σου σκληρά ἐ πότισας	ἡμᾶς οἶνον

A 44a: 1 — D-G — F-G-Kad.(v)

A 44a: 2 — IM Mollkad. E

A 44a: 3 — Hª bc — A^{tt}: E

A 44b: 1 — DEFD — Aᵈ: D — IM Our.-Kad. E

A 44b: 2 — aGaGF(v) — Aᵈ D(v) — IM Mollkad. E [~?]

A 44b: 3 — ED — Hª: bc(v) — IM Our.-Kad. E

A 44b: 4 — EFGD — Hª (F♯G)ab — IM Mollkad. E(v) [%]

A 44b: 5 — EFGD — Hª bc — Aᵈ D — IM Our.-Kad. E

A 44b: 6 — Aᵈ D — IM Our.-Kad. E

A 44b: 7 — DGabGa — F-G-Kad

A 44b: 8 — aGaGF — Hª. (F♯G)ab(v) — Halbtonformelkad. E

A 44b: 9 — ED — Aᵈ D(v) — IM Our.-Kad. E

A 44b. 10

ED H⁴: *bc* A^m *E*

[※]

καὶ γὰ—ρ ὁ ἄνθρωπος τῆς εἰ-ρή-νη—ς μου

A 44c: 1

DEFD H⁴: *(F♯G)ab(v)* H⁴. *(F♯G)ab* IM Stufenkad. *E(v)*

*Ο ἐ-σθί——ων ἄρτους μου ἐ-με-γά-λυ—νεν ἐπ' ἐμὲ πτερνι————σμό-γγο-γγο-ν

A 44c. 2

aGaGF A^m *E(v)* A^m *E*

σὺ δέ κύ—ρι—ε ἐ-λέ-η-σόν με καὶ ἀν-ά-στη—σό——ν με

A 45a. 1

D-G H⁴. *bc* IM Our -Kad. *E*

Μα——κά—ρι-οι οὓς ἐξ-ε-λέ——ξω καὶ προσ-ε—λά——βου-γγου-γγου

A 45a. 2

H⁴. *bc* A^m: *E*

κα-τα——σκη-νώ—σου-σι-ν ἐν ταῖς αὐλαῖ——ς σου

A 45b. 1

H⁴: *bc* *F♯G* *aG* *F♯G* *aG* IM Stufenkad *a (v)*

Ἐπ-ά————κου—σον ἡ—μῶ-ν ὁ θε-ὸς ὁ σωτὴρ ἡ————μῶ-γγω-γγω-ν

A 45b. 2

H⁴: *bc* *b-G* IM Durkad *G*

ἡ ἐλ-πὶς πάν-τω-ν τῶν πε-ρά—τω-ν τῆ————ς γῆ-γγη-γγη-ς

A 45b 3

H⁴ *bc* A^m: *E*

καὶ τῶν ἐ-ν θα——λάσ————ση

A 46a. 1

D-G A^d *D(v)* IM Our -Kad. *E*

Μα——κά————ρι-ος ἀ—νή————γγη-γγη-ρ

A 46a. 2

H⁴ *bc* IM Mollkad. *E*

ὁ φο-βού-με-νος τὸ-ν κύ————ρι-ο-γγο-γγο-ν

A 46a 3

D-a *Gab* H⁴: *bc* A^m: *E*

ἐ-ν ταῖ-ς ἐν—το-λαῖς αὐ-τοῦ θε—λή——[σει]

A 46b 1

DGabGa H⁴ *bc* *F-G*-Kad

Δυ-να——τὸ————ν ἐν τῇ γῇ ἔ—σται τὸ σπέρ-μα αὐ-τοῦ————γγου-γγου

A 46b. 2

A^m E

γε-νε-ὰ εὐ-θεί———ω-ν

A 47a: 1

DEFD F-G-Kad. (v)

Ὁ κατ-οι——κῶ———————ggω-ggων

A 47a. 2

A^d: D(?) F-G-Kad. (v)

ἐν βο-η-θεί———α τοῦ ὑ-ψί———————στου-ggου-ggου

A 47a: 3

A^m E(?) A^m: E

ἐν σκέ———————πη τοῦ Θε-οῦ τοῦ οὐ-ρα-νοῦ

A 47b. 1

EF aG F-G-Kad.

Ἐ——ρεῖ τῷ κυ-ρί——ῳ ἀν-τι-λήμ-πτω——ρ μου εἶ———ggει-ggει

A 47b· 2

H^a bc A^m· E

καὶ κα-τα———φυ-γή [μου] ὁ Θε-ό———————ς

A 48a: 1

IM Our.-Kad E

Ἐξ-η-ρεύ—ξα-το ἡ καρ-δί-α μου λό-γον ἀ-γα—θό———ggο-ggο-ν

A 48a: 2

aGaGF A^m E IM Our.-Kad E

λέ-γω ἐ——γὼ τὰ ἔρ-γα μου τῷ βα-σι—λεῖ———ggει-ggει

A 48a: 3

DGabGa(v) H^a: bc H^a·(F♯G)ab(v) IM Mollkad. E

[–]

ἡ γλῶσ—σα μου κά-λα—μος γραμ-ματέ-ως ὀ-ξυ-γρά———————φου-ggου-ggου

A 48a· 4

A^m E

ὡ-ραῖ-ος κάλ—λει πα-ρὰ τοὺ—ς υἱ-ού———ς

A 48b 1

DGabGa H^a: bc IM Mollkad. E

Ἐξ-ε—χύ————θη ἡ χά-ρις ἐν χεί-λε—σι————————ν σου-ggου-ggου

A 48b· 2

EFGD H^a. (F♯G)ab A^m· E

δι———ὰ τοῦ—το εὐ-λό-γη-σέ σε ὁ Θε-ό————————ς

A 48c: 1

DGabGa H^1. *bc* *F-G*-Kad.

A 48c. 2

A^4:*D*(v) IM Our.-Kad. *E*

[redacted]

A 48c: 3

H^4: *bc* A^m: *E*

A49a:1	*a*	*EFG*	H^1 *bc* H^4:*bc*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]	'Αγα———	—θὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι	τῷ κυρίῳ
A49a·2	*G*		H^1:*bc*	H^6 (*bc*)*de* A^4:*G*+F^4:*a*
	[illegible]		καὶ ψάλλειν	τῷ ὀνό——ματί σου
A49b 1	*G*	*G-c*	KOU.*G*	IM Durkad. *c*
	[illegible]	Τοῦ ἀν	—αγγέλλειν	τὸ πρωΐ
A49b.2	*c*	*cbcd*		Plag. Our.-Kad. *G*
	[illegible]	τὸ		ἔλεός σου
A49b 3	*G*			H^4.(*bc*)*de* A^4.*G*+F^4.*a*
	[illegible]			καὶ τὴν ἀλή-θειάν σου
A50a·1	*G*	*Gcacd*	KOU.*G*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]	Δεῦ———	—[ευ]———	———[ευ]——τε

A50a:2	*G*		H^1·*bc*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]		ἀγαλλιασώμεθα	τῷ κυρίῳ
A50a.3	*G*		H^1.*bc*	F^3.*G* A^4·*G* [+F^4·*a*]
	[illegible]		ἀλαλάξωμεν	τῷ θεῷ
A50b·1	*G*	*GFG*		IM Durkad. | *d* | *c* (mel.)
	[illegible]	Προ———	———	—φθάσωμε——| [illegible] |——[ε]——ν
A50b·2	*c*	*cbcd*	H^4.(*bc*)*de*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]	τὸ	πρόσωπον αὐτοῦ	ἐν ἐξομολογήσει
A50b:3	*G*		H^1:*bc*	H^3.*bc* [+F^4·*a*]
	[illegible]		καὶ ἐν ψαλμοῖς	ἀλαλάξωμεν
A51a:1	*G*	*GFG*	H^1:*bc* H^2·*bc*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]	Εὐ———	—δό———κησας κύριε	τὴν γῆν σου
A51a·2	*G*		H^1·*bc*	*F-G*-Kad.
	[illegible]		ἀπέστρεψας	τὴν αἰχμαλωσίαν Ιακώβ
A51a.3	*G*	*GFG* *G-c*	H^1.*bc*	F^3.*G* A^4·*G* [+F^4:*a*]
	[illegible]	ἀφ———ῆ———	—κας πάσας	τὰς ἀ———νομίας
A51b·1	*G*	*Gcacd* *baG*		IM Durkad. *c*
	[illegible]	Ἔλε———ος		καὶ ἀλήθεια
A51b:2	*c*	*cbcd*		Plag. Our.-Kad. *G*
	[illegible]	συν———	———	———ήντησαν
A51b·3	*G*		H^1·*bc* H^4:*bc*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]		δικαιοσύνη καὶ εἰρήνη	κατεφίλησαν
A51b:4	*G*	*GFG*	H^1.*bc* H^4·*bc* H^3:*bc* H^3:*bc*	*bGa*+F^3:*a* (v)
	[illegible]	ἀ———	—λήθεια ἐκ τῆς γῆς ἀνέτειλεν καὶ δικαιοσύνη	ἐκ τοῦ οὐρανοῦ
A52a:1	*a*	*EFG*	H^1·*bc* H^4 *bc*	Lange Our.-Kad. *G*
	[illegible]	Ὁ ποι———	—μαίνων τὸν Ισραὴλ	πρόσχες
A52a:2	*G*	*GFG*	H^1:*bc* (v) H^4·(*bc*)*de*	IM Durkad. *c*
	[illegible]	ὁ	[ὁ]——δηγῶν ὡσεὶ πρόβατον	τὸν Ιωσήφ

A 52a 3	*G*		H^1 *bc*		A^d.*G* + F^e.*a* (v)
	ȣ̈		ὁ καθήμενος		ἐπὶ τῶν χερουβίμ
A 52b·1	*G*	*GFG*			IM Durkad *c* (mel.)
	ἆϛ♭	Ἐξ———	———		———ἔγειρον
A 52b 2	*G*	*G-c*	H^1 *bc* H^4 *bc*		*F-G*-Kad
	ἆϛ♭	τὴν δυ———	———ναστείαν σου καὶ ἐλθὲ		εἰς τὸ σῶσαι ἡμᾶς
A 52b 3	*G*		H^1·*bc* H^6·(*bc*)*de* H^6 (*bc*)*de*		A^d·*G* [+ F^e *a*]
	ȣ̈		ὁ θεός ἐπίστρεψον ἡμᾶς καὶ επιφανον		τὸ πρόσωπόν σου
A 53a 1	*G*	*Gcacd*	H^3 *bc* H^4.*bc*		*F-G*-Kad.
	ἆϛ♭	Ἄκου———	———σον θύγατερ καὶ ἰδὲ		καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου
A 53a·2	*G*		H^1 *bc* H^4 *bc* H^4 *bc*		Lange Our -Kad *G*
	ȣ̈		καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σοῦ καὶ τοῦ οἴκου		τοῦ πατρός σου
A 53a:3	*G*	*GbcGa* *EFG*	H^1:*bc*		*bGa* + F^e:*a* (v)
	ἆϛ♭	καὶ ἐπι———	———θύμησε		ὁ βασιλεύς
A 53b 1	*G*	*GFG Gcacd* (v)	H^3 *ef* H^4·*ef* [*cba*] H^6·(*bc*)*de*	*c*	IM Durkad. *c*
	ἆϛ♭	Τὸ πρόσωπόν σου	λιτα——νεύ——σουσιν οἱ πλούσιοι	⁼⁼♭	τοῦ λαοῦ
A 53b:2	*c*		[*cded*] H^1.*bc* (v)		IM Durkad *c*
	⁼⁼♭		πᾶσα ἡ δόξα		τῆς θυγατρός
A 53b.3	*G*	*Gcbc*			Plag. Our -Kad. *G*
	ȣ̈	τοῦ βασι———	———		———λέως ἔσωθεν
A 53b·4	*G*	*G-c*	H^4 *bc* (v) H^1.*bc* (v)		H^1 *bc* + F^e.*a* (v)
	ἆϛ♭	ἐν κροσ———	———σωτοῖς χρυσοῖς		περιβεβλημένη
A 54a 1	*G*	*GFG*	H^1·*bc*		Lange Our -Kad. *G*
	ἆϛ♭	Ἀ———	———νάστη———		———θι κύριε
A 54a·2	*G*	*Gcbc*			Plag. Our.-Kad. *G*
	ἆϛ♭	εἰς τὴν ἀ———	———		———νάπαυσιν σου
A 54a·3	*c*	*bcbc*	[*cacbcd*]		[*bbcdcbaabaGabaGabcdacabGbcc*]
	⁼⁼♭	σὺ καὶ	ἡ		κιβωτός

A 54b·1	*G*	*Gcacd*	H^2 *bc* *F♯G* *aG*	*c*	IM Durkad. *c*
	ἆϛ♭	Ὤμο———	———σε κύριος τῷ δα——υἱδ	ȣ̈	ἀλήθεια
A 54b.2	*c*		H^4 *bc*	*b*	Lange Our.-Kad. *G*
	⁼⁼		καὶ οὐ μὴ	ȣ̈♭	ἀθετήσει αὐτόν
A 54b 3	*a*	*D-G*	H^4.*bc* H^e.(*bc*)*de*		H^2·*bc* + F^e:*a*
	ἆϛ♭	ἐκ καρ———	———ποῦ τῆς κοιλίας σου		θήσομαι
A 55a:1	*G*	*GFG*	H^1 *bc*		Lange Our -Kad. *G*
	ἆϛ♭	Ἐ———	———πίβλεψον		ἐπ' ἐμέ
A 55a 2	*G*	*cbcd* (v)			Plag. Our.-Kad. *G*
	ἆϛ♭	καὶ ἐ———	———		———λέησόν με
A 55a 3	*G*		H^1·*bc*	F^e·*G*	A^d.*G* [+ F^e·*a*]
	ȣ̈		κατὰ τὸ κρίμα	τῶν ἀ———	———γαπώντων
A 55b 1	*G*	*GbcGa* *EFG* *G-c*	Kou:*G*		IM Durkad *c*
	ἆϛ♭	Τὰ δια βή	———ματά———		———[α] μου
A 55b 2	*c*	*cbcd*	H^6 (*bc*)*dc*		Lange Our.-Kad. *G*
	⁼⁼	κατ———	———εύθυνον		κατὰ τὸ λόγιόν σου
A 55b.3	*G*		H^1·*bc*		H^4 *bc* [+ F^e:*a*]
	ȣ̈		καὶ μὴ κατακυριευσάτω μου		πᾶσα
A 56a 1	*G*	*Gcacd*	A^d *G* H^3 *bc* (v)		Lange Our -Kad. *G*
	ἆϛ♭	Νῦν ἀ———	———πολύεις τὸν δοῦλόν σου		δέσποτα
A 56a 2	*G*		H^1·*bc*	*c*	Lange Our.-Kad *G*
	ȣ̈		κατὰ τὸ ῥῆμά σου	⁼⁼♭	ἐν εἰρήνῃ
A 56a.3	*G*		H^4 *bc* H^e.(*bc*)*de* H^1.*bc* (v)		Lange Our.-Kad *G*
	ἆϛ♭		ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλ——μοί μου		τὸ σωτήριόν σου
A 56a 4	*G*	*G c*	H^e (*bc*)*de* (v) H^1 *bc* (v)		H^4·*bc* [+ F^e *a*]
	ἆϛ♭	ὃ	ἡτοίμασας κατὰ πρόσωπον		πάντων
A 56b:1	*G*	*Gcacd*	KOU·*G*	*c*	IM Durkad. *c*
	ἆϛ♭	Φῶ———	———[ω] ———	ȣ̈	———[ω] ς

A56b.2	G	[abc] [ca]	H^2:bc	IM Durkad. c
	ἃς	εἰς ἀ—	—ποκάλυψιν	ἐθνῶν
A56b·3	G		H^1:bc	A^4 G [+F^6 a]
	ὃ		καὶ δόξαν	λαοῦ
A57a.1	a	EFG	H^1.bc	F-G-Kad.
	ἃς	Ὁ θε—	—ός	οἰκτιρῆσαι ἡμᾶς
A57a.2	G		H^1·bc H^6.(bc)de	bGa + F^6.a (v)
	ὃ		ἐπιφάναι τὸ πρόσωπον αὐτοῦ	ἐφ' ἡμᾶς
A57b·1	G	GFG Gcacd	KOU.G	IM Durkad c
	ἃς	Τοῦ γνῶ—	—[ω]—	—[ω]——ναι
A57b.2	c	bc	H^1 bc	Lange Our.-Kad G
	⁝⁝	ἐν	τῇ γῇ	τὴν ὁδόν σου
A57b 3	a		H^2 bc	H^5·bc [+F^6:a]
	ἃς		ἐν πᾶσιν	ἔθνεσιν
A58a.1	G	G-c	H^1.bc H^4.bc H^5.bc	Lange Our.-Kad. G
	ἃς	Σοί	εἰσιν οἱ οὐρανοί καὶ σή ἐστιν	ἡ γῆ
A58a 2	G		H^1 bc H^4 (bc)de A^4 G	
	ὃ		τὴν οἰκουμένην καὶ τὸ πλή—ρωμα αὐτῆς	
			[aEF] H^6 bc	IM Durkad. c
			σὺ ἐ —θεμελίωσα—	—[α]——ς
A58a 3	a		H^2·bc (v) H^6 (bc)de (v) H^5 bc	IM Durkad. c
	ἃς		τὸν βορρᾶν καὶ τὴν θάλασσαν σὺ ἔκτισα—	—[α]——ς
A58a:4	a		aG [cdcfd]	[dbdc] H^6:(bc)de A^4:G+F^6:a
	ἃς		θάβωρ καὶ ἑρμῶν	ἐν τῷ ὀνό——ματί σου
A58b.1	G	GFG	H^1 bc	IM Durkad. c
	ἃς	Μα—	—κάριος	ὁ λαός
A58b 2		Gcbc (v)		Plag. Our.-Kad. G
	⁝⁝	ὁ γι—	—	—νώσκων ἀλαλαγμόν

A58b·3	c	cabG	H^2 bc	F^2 G H^5 bc H^3 bc [+F^6·a]
	⁝⁝	κύ—	—[υ]——ριε	ἐν τῷ φωτὶ τοῦ προσώπου σου
A59a 1	G		KOU.G	Lange Our.-Kad G
	b		Κύ—	—[υ]——ριε
A59a.2	G		H^1 bc (v)	Lange Our.-Kad. G
	ὃ		μὴ τῷ θυμῷ σου	ἐλέγξῃς με
A59a 3	c	bcbc		A^4:G+F^6 a
	⁝⁝	μηδὲ		τῇ ὀργῇ σου
A59b.1	G	G-c	KOU G	IM Durkad c
	ἃς	Ἐλε—	—ησόν με	κύριε
A59b·2	G	Gcbc		Plag. Our.-Kad. G
	ἃς	ὅτι ἀσθε—	—	—νής εἰμι
A59b:3		bcbc	H^3·bc H^4·bc	A^4:G+[+F^6·a]
	⁝⁝	ἴασαι	με κύριε ὅτι	ἐταράχθη

Anhang II Kommentar zur Gesamtanalyse aller Melodien

Der Kommentar umfasst (1) Hinweise auf die Beispiele der Abhandlung, die Teile des betreffenden Alleluiarions enthalten, (2) eine Erwähnung der besonderen Merkmale, eventuell mit Hinweisen auf die Stellen in der Abhandlung, wo die betreffenden Merkmale erläutert werden, (3) Lesarten anderer Hss., (4) Verbesserungen, die die Voraussetzung für die Gesamtanalyse aller Melodien sind, und (5) eine Wiedergabe der Neumation der Melodienteile, die sich nicht in Übereinstimmung mit der systematischen Analyse in den Kap. VII-XVI klassifizieren lassen.

A 1

Siehe Beisp. 1, 25, 64, 69, 117

A 1a wird in Kap. II, § 7 und Kap. XXI, § 1 behandelt. Die Intervallverhältnisse in A^{m}:*E* im Medialglied von A 1b:1 werden in Kap. XIII, § 3 durchgenommen.

A 2

Siehe Beisp. 36 und 54

Bezüglich der „falschen" Signatur = *b*, siehe Kap. X, § 1; über die seltene *E-F*-Kadenz, siehe Kap. XI, § 2. A 2b·3 endet auf einem „empfundenen" *F*, und A 2b·4 geht weiter auf demselben Ton - wahrscheinlich dasselbe „Empfinden" verursachend - und gerät eine Stufe zu hoch hinauf, indem es auf einem „empfunden" *a* - notiert als *b* - endet, s. Kap. X, § 1. Γ. γ. III und E. β. II zeigen in A 2b 4 einen normalen Melodienverlauf, nämlich *EF aG* F/H^{3}.*bc* + F^{1}.*a*

A 3

Siehe Beisp. 37, 42, 108. Sonst keine Bemerkungen.

A 4

Siehe Beisp. 107, 114, 118

A 4b 1
καί

A 5.

Siehe Beisp. 40 und 71 (A 5a·3).

A 5a 3 hat in Γ γ. III und E β. II die Form *EFGbcGa EFG* H^{3} *abþ* A^{m}·*D*. Über die Doppelsignatur in A 5b·1 siehe Kap. XVI, § 1, (I), über die „falsche" Signatur in A 5a 2-3 siehe Kap. X, § 1

Berichtigung. A 5b:2: αὐ- statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss

A 6

Siehe Beisp. 24, 30, 143 (die kalophonische Tradition)

Berichtigung A 6a 3. Auf ὁ, s. Kap. X, § 1.

A 7

Siehe Beisp. 55-56, 96

Über die schwache Stellung der *E-F*-Kadenz in A 7a·2 s. Kap. XI, § 2 und Beisp. 55-56. Die Verwendung des *aGa*-Motivs in A 7b.3 ist nicht regelrecht, s. Kap. XV, § 5. Über die „falsche" Signatur in A 7b·2-3 s. Kap. X, § 1

Berichtigung A 7b·3· Auf καί statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 8

Siehe Beisp. 38, 63, 112.

Über das unregelmässige Initialglied in A 8a.1 siehe Beisp. 112, über die „falsche" Signatur in A 8a 1 und in A 8a:1-2 vgl. Kap. X, § 1. Über die Möglichkeit der Aussprache ἁγίς in A 8a.1 siehe Kap. X, § 1. Nach der seltenen Ouranismakadenz auf *E* (wahrscheinlich mit darüberbefindlichem *F♯* siehe Kap. VIII, § 3) begegnet eine *Nana*intonation gefolgt von der Initialneume ohne konfirmierende Neume und Beziehung zum vorhergehenden. Γ. γ. III und E β. II zeigen an dieser Stelle die Initialneume entsprechend *FG* oder eher *F♯G* ohne Medialintonation, weshalb es auch am wahrscheinlichsten ist, dass A 8a 3 „von vorn" anfängt, ohne sich auf das vorangegangene zu beziehen, und dass die *Nana*intonation im Einklang mit dem vorhergehenden melodischen Kontext auf *G* steht. Über das tonale Schwanken von A 8a als ein mögliches Zeugnis der Existenz des Psaltikonstils im 8.-9. Jh. siehe Kap. III, § 2.

Bezüglich der Motivierung, dass A 8b um eine Stufe zu tief hinab gerät vgl. Kap. XI, § 3 und Beisp. 63. Die Einführung des *cþ* in A 8b:2 wird eine Art Theoretisierung vom selben Typ sein wie in A 9b.3, s. Kap. XX, § 3 und Beisp. 141.

Berichtigungen (1) In bezug auf den Übergang A 8b·1-2 siehe Kap. XI, § 3. (2) Am Anfang von A 8b.3 in Vat. gr 345 haben wir mit roten Neumen eine Berichtigung oder Variante eingeführt, so dass wir statt *D-G* das um eine Stufe vertiefte Initialmotiv *(a)EF* auf *(G)deþ* erhalten

A 9

Siehe Beisp. 21, 84, 103, 110, 141

A 9a:2: s. auch Kap. XIX, § 4. Über die
ἐ κτη--σω

Übergänge A 9a.3-4 und A 9b·2-3 s. Kap. XX, § 3 und Beisp. 141. Über das mögliche *F♯* in A 9b.1 s. Kap. XIV, § 6. Die Medialsignatur in A 9b.1-2 vertritt eine voll ausgeschriebene Intonation in der Hs siehe Beisp. 110

A 10

Siehe Beisp. 91, 111, 119

Über die unregelmässige Form in A 10a:1 siehe Beisp. 91 und Kap. XIV, § 2. In A 10a·2 sehen wir in Γ γ III und E. β. II *EFGbcGa EFG* H^{3}·*bc* usf. Man vergleiche den Text σταγὼν ἡ στάζουσα mit demjenigen in LXX, ist der Singular in den musikalischen Quellen eine Interpretation? - und zwar das Zeugnis des *einen*, d. h. Christi? Über die „falsche" Signatur A 10.2-3 siehe Kap. X, § 1.

Berichtigung A 10b 2: Auf -μέ(νει) statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 11.

A 11a:1: . Die Hss. weichen in bezug auf A 11a·1 stark voneinander ab. Nach A 11a·1, welche Zeile mit der seltenen Ouranismakadenz auf *E* - wahrscheinlich mit darüberliegenden *F♯* - ausgeht (s. Kap. VIII, § 3), ist die Überleitung schwierig. Γ. γ. III und E. β. II beenden A 11a.1 mit *D* bzw. *E* und gehen weiter mit *aGFEF* H^{3}.*abþ* usw. bzw *baGF(♯)G* H^{3}:*bc*, d. h. in tiefer bzw. hoher Tonalität. In Vat. gr. 345 begegnet beim Übergang A 11a:1-2 , worin ich keinen Sinn hineinbringen kann; ich schlage die Berichtigung vor, wodurch die Melodie ungefähr wie in A 9b·3 weitergeht (s. Beisp. 141) und dieselben Probleme wie dieser Stichos aufweist, s. Kap. XX, § 3.

A 12

Siehe Beisp. 62

Berichtigung A 12a:1. Auf ρι(α) statt

A 13.

Siehe Beisp. 26, 31, 68

A 13a:1 hat zwei Formen, s. Kap. IV, § 5, (c).

A 14

Siehe Beisp. 10, 66, 74, 122, 127. Sonst keine Bemerkungen

A 15

Siehe Beisp. 123, 148.

Berichtigung. A 15a.4: Auf τὰ- statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss

A 16.

Siehe Beisp. 32, 97, 121

A 16a 2 endet mit einer unregelmässigen *a-b*-Kadenz, s. Kap. XI, § 4.

A 16a·3: , wobei es schwer zu
-σαι σου τὸ δ——[νομα]

sehen ist, wo τό endet und δ- beginnt; das Obenstehende ist meine eigene Auslegung. Über die eigenartige Einleitung von A 16b 1 siehe Beisp. 32

A 17

Siehe Beisp. 104 (die H^{6}-Variante in A 17a 2), 124

F♯ wird in A 17b·2 eingefügt - analog den Belegen (insbesondere im Protos) im melodischen Kontext des *a-G*-Motivs, s. Kap. XV, § 4.

A 18

Siehe Beisp. 53, 90 (die H^{1}-Variante), 125.

A 18b:2.
καὶ οὐχ ὑ πο

A 19.

Siehe Beisp. 99.

A 19a 2
ἐν--δι——

Berichtigungen (1) A 19a.2 auf (δικαιο)σύ- statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss. (2) A 19b:3: Auf εἰς lese man in Übereinstimmung mit Paris 397; die Stelle ist in Vat. gr 345 schwer lesbar.

Vat. gr 345 behandelt A 19b·2 und A 19b.3 als Schlusszeilen mit Finalkadenzen, A 19b 2 in Vat. gr 345 wird auf –ος unverständlich, die Hs. ist hier sehr schwer lesbar. Die normale Form von A 19b.2 wird aus Γ. γ. III wiedergegeben.

A 20

Siehe Beisp. 85. Keine weiteren Bemerkungen

A 21

Siehe Beisp. 88.

A 21a·2:
ἡ——μῶ——ν

Berichtigungen. (1) A 21b:2 beginnt mit = *G* ohne sich auf die vorhergehende Finalis auf *b* zu beziehen, und sollte folglich in Einklang mit den anderen Hss. gebracht werden, also in verbessert werden. (2) In A 21b.2 sehen wir auf –λαῖς statt des korrekten der AK-Bewegung.

A 22.

Siehe Beisp. 11. Sonst keine Bemerkungen.

A 23

Siehe Beisp. 72 73, 100, 120. Sonst keine Bemerkungen

A 24

Siehe Beisp. 20, 33, 79d, 95.

Die Initialsignatur in A 24b:1 vertritt eine ganz ausgeschriebene Initialintonation in der Hs., s. Beisp. 79; das *dcd*-Motiv in A 24b.2 wird nicht in seiner eigentlichen Funktion verwendet, s. Kap. XV, § 5.

A 25

Siehe Beisp. 106. Keine Bemerkungen

A 26

Siehe Beisp. 142 (A 26a:1 in der kalophonischen Tradition). A 26 ist in Vat gr. 345 im Rande eingefügt.

Berichtigungen (1) A 26a.3: , wo
καὶ ὁ δη γὴ——σει

in berichtigt werden sollte. (2) A 26b.2. Auf (ἀνο)μί(αν) verbessere man in (in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.). (3) In A 26b 3 hat Vat. gr 345 , wodurch die Melodie um eine
δι—ὰ τοῦ——το

Stufe zu hoch hinauf gerät; ich schlage vor, in Übereinstimmung mit der Melodienlinie in Paris 397 in zu ändern

A 27

Siehe Beisp. 82, 147. Nichts zu bemerken.

A 28

Siehe Beisp. 105, 116.

Berichtigungen. (1) A 28a 2 auf καί statt in Übereinstimmung mit den übrigen Hss. (2) Über die Berichtigungen an den Übergängen A 28a·2-3 und A 28b·2-3

s. Kap. IX, § 2. (3) A 28b:1: Die Neumation auf Πολλαί ist zu lesen: ⁓ in Übereinstimmung mit Γ. γ. III

A 29

Siehe Beisp. 61, 109

Berichtigungen. (1) Siehe den Übergang A 29b:2-3 in Kap. IX, § 2. (2) A 29b:4: Auf (εὐ)πα– – statt ⁓ in Übereinstimmung mit Γ. γ. III

A 30

Vat. gr. 345 beendet A 30a:3 fälschlich mit einer Zeilenkadenz, die normale Form mit einer Finalkadenz wird nach Γ. γ. III wiedergegeben

Berichtigungen (1) Siehe den Übergang A 30a.2-3 in Kap. IX, § 2. (2) A 30b:1: Auf (θλι)βόν– ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit der Melodienlinie in den übrigen Hss.

A 31

Siehe Beisp. 41, 132.

Berichtigung Den Übergang A 31b:2-3, siehe Kap. IX, § 2.

A 32

Siehe Beisp. 130.

Von A 32a.3 an geht die Melodie in Vat. gr. 345 hinunter in die tiefe Lage; die übrigen Hss. richten die Melodie wieder auf: H³.*bc bc* H³:*ef* usw. Vat. gr. 345 fügt in A 32a·3 auf ἀπο– die Verbesserung ⁓ ein, die ohne jeden Sinn scheint.

Berichtigungen: (1) A 32a:2: ⁓ ist unverständlich und wird am besten in ⁓ geändert. (2) A 32a.3· Auf -ται wird ⁓ im Einklang mit der Lesart in den übrigen Hss. in ⁓ geändert. (3) Über den Übergang A 32b·2-3 siehe Kap. IX, § 2, eine Verbesserung in ⁓ = *d* ist möglicherweise zu bevorzugen, s. ebd.

A 33

Siehe Beisp. 23.

Berichtigungen (1) Über die Übergänge A 33a·2-3 und A 33b.2-3 s. Kap. IX, § 2. (2) A 33b 4: Auf ő(τι) ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 34

Siehe Beisp. 101. Keine weiteren Bemerkungen.

A 35.

Siehe Beisp. 67

Berichtigung A 35b 1. Auf Φω(νή) ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 36

Siehe Beisp. 34.

Berichtigungen: (1) A 36a·2: Auf καί ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit u.a. Γ. γ. III. Von den Doppelsignaturen ist ⁓ an dieser Stelle unerklärbar (2) A 36a 4· ⁓ ist unverständlich und wird am besten in Übereinstimmung mit der Melodienlinie in Γ. γ. III berichtigt

A 36b ist in Vat. gr. 345 fortgefallen und wird in der auf Grund der Hs. Γ. γ. III vorgenommenen Analyse wiedergegeben, welche Hs. diesen Stichos mit der Initialsignatur ⁓ - normal als *D* gedeutet - einleitet, d.h. die ganze Melodie dieses Stichos erhällt eine Lage eine Quinte unter der üblichen Tetartoslage

A 37

Siehe Beisp. 131.

A 37 ist in Vat. gr. 345 nicht belegt und wird hier nach Γ. γ. III wiedergegeben.

Berichtigung A 37b:2. Auf (βοη)θή– ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 38

Siehe Beisp. 65.

A 38a verursacht in Vat. gr. 345 erhebliches Kopfzerbrechen, s. Kap. XI, § 3 und Beisp. 65. Der Neumation nach kommen wir zu dem Ergebnis, das in der Analyse angegeben ist. Der Übergang A 38a.2-3 ist schwierig, da Vat. gr. 345 A 38a:3 mit einer *Nana*intonation ohne Bezug auf das Vorhergehende einleitet; beachtet man jedoch die Intervallverhältnisse im vorangegangenen melodischen Kontext, so sollte *Nana* auf *D* liegen; die Melodie endet also eine Terz unter der üblichen Lage.

Eine Rekonstruktion kann auf Grund von Γ. γ. III und E. β. II durchgeführt werden, vgl. Beisp. 65; mit einem Anfang auf *C* (Γ. γ. III) und einem Quartsprung aufwärts zu Beginn der Zeile A 38a:2 (E. β. II) ergibt sich folgendes

A 38a 1			IM Stufenkad auf *D*
A 38a 2	H³ *abb*	A^d·*C*	Lange Our.-Kad auf *D*
A 38a:3· *EF*	H³ *abb*		*EF* A^m·*D* + F⁵.*C*

A 38b steht in Vat gr 345 im Protos und somit in der *hohen* Tonalität, in A 38b:1 befindet sich die lange Ouranismakadenz - gewöhnlich auf *D* (s. Kap. VII, § 3) - auf *E* mit einem *F*♯ darüber. A 38b:2 beginnt mit der *Nana*intonation zuzüglich eines Isons, das sich nicht auf das Vorhergehende bezieht, sondern vermutlich übereinstimmend mit dem vorhergehenden melodischen Kontext auf *G* liegt. In Γ γ. III und E. β. II liegt A 38b eine Stufe tiefer und beginnt mit ⁓ = *G*:

A 38b:1:		H³·*abb*	H³·*abb*	*EF* *a-F*	Lange Our.-Kad. auf *D*
A 38b.2·	*EF*	H³·*abb*			A^m.*D* + F⁵·*C*

Über das tonale Schwanken in A 38b als mögliches Zeugnis der Existenz des Psaltikonstils im 8.-9 Jh. siehe Kap. III, Anm. 4

A 39

Siehe Beisp. 80, 146. Keine weiteren Bemerkungen

A 40.

Siehe Beisp. 75, 128, 134-35

In A 40b.3 sind zwei Signaturen vorhanden, von denen ich ⁓ an dieser Stelle keinen Sinn abgewinnen kann, da die Signatur eine grosse Terz über dem *D* voraussetzt, was ganz dem Intervallgefühl widerspricht, das wir von vornherein in dieser ausgeprägten Plagios Protos-Zeile vermuten müssen

A 40b:3: ⁓ vgl. A 48a.2, s. Kap. XVII, § 6.
οὐ—ρα—νοῖς

A 41

Siehe Beisp. 17, 43-44, 81, 83, 115

A 41a:3. ⁓
ἐχ—θρούς μου

A 41b:2: ⁓
και τα κυ· ρί——ε—υε

A 41c·1: ⁓
πρό τη σιν

A 41c·2: ⁓
πρὸ ἑ—ωσ–φό–ρου

A 42.

Siehe Beisp. 113, 133, 136.

A 42a:1. ⁓
Σὺ———σόν με

A 42a 3 ⁓
καὶ οὐκ ἔ—στιν

A 42b 1: ⁓
'Ο—νει–δισ——μόν

Berichtigung · A 42a:3: Auf ὑ(πόστασιν) ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit der Melodienlinie in Paris 397 und Patmos 221

A 43

Siehe Beisp. 22, 70

A 43a.1. ⁓
'Ο

A 43b·4: ⁓
πό τι σας

A 44-48, s. Kap. XVII.

A 49

Siehe Beisp. 13, 77-78 Keine weiteren Bemerkungen.

A 50

Siehe Beisp. 15, 86, 149

Berichtigungen (1) A 50a·2 Auf κό– wird ⁓ in Übereinstimmung mit Γ. γ. III in ⁓ verbessert (2) A 50a·3· Auf (θε)ῶ ⁓ statt ⁓.

A 51

Keine Bemerkungen.

A 52

Siehe Beisp. 52,98, 137-38

Am Anfang von A 52a.2 ist beim Initialmotiv *GFG* nur wenig Platz für mehr als *eine* Silbe, es ist also ὁδηγῶν zu lesen statt laut Psalter ὁ ὁδηγῶν

A 53

Siehe Beisp. 35, 87, 102, 126.

Besonderes Merkmal der Form in A 53b.1 ist ihre hohe Lage.

A 53b 2 ⁓
πᾶ———σα

A 54

Siehe Beisp. 140.

Die Form in A 54a:3 wird näher im Kap. XIX, § 4 erörtert

Berichtigungen (1) A 54b·2: Auf -θε– wird ⁓ übereinstimmend mit Paris 397 und Patmos 221 in ⁓ verbessert (2) A 54b.3: Auf -μαι wird ⁓ in Übereinstimmung mit analogen Formen, z.B. in A 53a.3, in ⁓ geändert

A 55.

Siehe Beisp. 139. Keine weiteren Bemerkungen

A 56

Siehe Beisp. 129

Der Übergang A 56b·1-2 ist problematisch. ⁓

εἰς ἁ——[πό]—

Ohne Medialsignatur und ohne die Neumen in den viereckigen Klammern erhalten wir den Melodiengang *abc cd* - ähnlich wie in den übrigen Hss., während die erwähnten Zeichen in den eckigen Klammern, die als konfirmierende Neumen und als Berichtigung aufgefasst werden können, den Melodiengang *Gc cd* verursachen. Persönlich bevorzuge ich die erstgenannte Form

Berichtigung A 56b·2· Auf ἐθ(νῶν) ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit den übrigen Hss.

A 57

Die restlichen Hss. erweitern A 57a:1 mit dem Text
a b a *EFG* H³:*bc*
ἡμᾶς καὶ εὐ——λογῆσαι

nach οἰκτιρῆσαι.

A 58

Siehe Beisp. 14.

A 58a·4: ⁓ vgl A 40b·3 und A 48a.2
καὶ ἐρ———μῶν

s. Kap. XVII, § 6.

A 58a.4. ⁓
ἐ—ν

Berichtigungen (1) A 58a 3· Auf (ἔκτι)σας ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit Γ. γ III. (2) A 58a:4. Auf τῶ ⁓ statt ⁓ in Übereinstimmung mit Γ. γ. III.

A 59

Siehe Beisp. 89. Keine weiteren Bemerkungen.

Dansk resumé

Forbemærk-
ning *Forbemærkning*· Tonen *h* benævnes i det flg. *b*, og en fordybelse af den samme tone markeres som $b\flat$.
Oversigt: Det er hensigten med det foreliggende arbejde at give en beskrivelse af de byzantinske Alleluiarion-melodier
i den såkaldte korte Psaltikon-stil. Afhandlingen indledes med en oversigt over kildematerialet og melodiernes
liturgiske stilling og indramning. Beskrivelsen af melodierne leveres i form af en systematisk analyse af de
kadencer, formler og motiver, som melodierne er opbygget af; den systematiske analyse suppleres i et anhang
til afhandlingen af en samlet analyse af alle melodierne. Afhandlingen afsluttes med oversigter over den
melodiske struktur, forholdet imellem text og melodi og tonaliteten samt med undersøgelser af melodiernes
forhold til byzantinsk musik og vesterlandsk sang.

Kap. I I kap. I gives en redegørelse for baggrunden for valget af Alleluiarion-melodierne som genstand for under-
§ 1 søgelsen; Alleluiarion-melodierne er velegnede som udgangspunkt for et almindeligt studium af Psaltikon-
§ 2 stilen, fordi det inden for stilen er den genre, der viser de stærkeste fælles-stilistiske træk. Efter en gennemgang
§ 3 af dispositionen defineres begrebet Alleluiarion, ved et Alleluiarion forstås den sang, der fremføres af psalten
umiddelbart forud for evangeliets oplæsning i den hellige liturgi; i strengeste forstand er et Alleluiarion de
psalme-vers eller *stichoi,* der synges efter det indledende Alleluia.

§ 4 Dernæst følger en oversigt over den byzantinske Alleluiarion-cyklus' 59 numre fordelt på de 6 repræsen-
§ 5 terede tonearter, Protos, Deuteros, Tetartos, Plagios Protos, Plagios Deuteros, Plagios Tetartos. Begrebet
Psaltikon defineres som den *bog*, der rummer psaltens solo-sange, og som den særlige *stil*, der præger disse
melodier (Alleluiarion-, Prokeimenon-, Kontakion-melodier, etc.); Psaltikon-melodierne møder vi i hånd-
skrifter fra det 12.-14. århundrede, hvorefter denne stil afløses af de *kalophoniske* melodier; Psaltikon-melo-
dierne optræder side om side og undertiden i konkurrence med Asmatikon-melodierne, der synges af koret af
§ 6-7 psalter, og som stilistisk adskiller sig stærkt fra Psaltikon-melodierne. Kap. slutter med oversigter over det
øvrige Psaltikon-repertoire.

Kap. II I kap. II beskrives kildematerialet i form af oplysninger om (1) repertoire, (2) datering, (3) proveniens,
§ 1-2 (4) musikalske karakteristika og (5) litteratur. Først beskrives håndskrifterne med melodierne i den korte
§ 3-4 Psaltikon-stil - dernæst håndskrifterne med melodierne i den lange Psaltikon-stil - og håndskrifterne med
melodierne i den blandede tradition, dvs. med Kontakion-melodierne i den korte og Alleluiarion-melodierne
§ 5 i den lange tradition. Dernæst følger en beskrivelse af det gammelslaviske Typografskij Ustav samt af den
§ 6-7 kalophoniske tradition på grundlag af Athen 2458. Kap. II slutter med en gennemgang af den musikalske
overlevering af det første stichos i Alleluiarion til juledag.

Kap. III *Kap. III (De indirekte vidnesbyrd)* skildrer først Alleluiarion-melodiernes liturgiske placering i kirkeåret.
§ 1-2 På grundlag af de repræsentative Typiká (gudstjenesteordninger) gives en oversigt over den viden, vi kan hente
om Alleluiarion-melodierne i de ikke-musikalske kilder, og det konstateres, at repertoiret i disse Typika fra
9.-12. århundrede stort set er det samme som i de musikalske håndskrifter, og at sandsynligheden taler for, at
§ 3 det også drejer sig om de samme melodier. Dernæst gives der et indtryk af to østlige Alleluiarion-cykler for-
skellige fra den byzantinske, det store lektionar fra Jerusalem og de primitive formesser i Petropolitanus XLIV,
og det konstateres, at der er visse overensstemmelser med den byzantinske cyklus, hvad angår texter og tone-
artsangivelser; begge de nævnte cykler viser, at Alleluiarion-sangen har været en realitet i øst i 6.-7. århundrede.

§ 4 På grundlag af Eizenhöfers Alleluia-afhandling fremsættes nogle betragtninger om Alleluia-sangens genesis
den byzantinske cyklus' liturgiske konservatisme tyder på, at den har været færdig ved det 6. århundrede
begyndelse, men det er ikke klart, om det har været i form af en hel responsorial psalme eller i form af
reduktion til nogle få psalme-stichoi; med nogen forsigtighed tør vi dog formode, at denne reduktion fan
sted just i det 6. århundrede; om *melodierne* til disse texter kan en sammenligning med den gammel-romersk
§ 5 sang evt. give os oplysning (henvisning til kap. XXII). Til slut gennemgås den vesterlandske Alleluia-sang
genesis ganske kort på grundlag af Wellesz' resultater.

Kap. IV I *kap. IV (Ramme og struktur)* gennemgås musikken til Alleluiarion-melodiernes liturgiske indramning
§ 1-2 almindelighed og ganske særligt melodierne til det indledende Alleluia, der meget sjældent overleveres, et
mange vidnesbyrd om, at *verset* var det afgørende element i byzantinsk Alleluia-sang. Med udgangspunkt
Heinrich Husmanns afhandlinger undersøges, om forholdet imellem Alleluia-melodi og vers-melodi i d

byzantinske melodier svarer til det tilsvarende forhold i vesterlandsk sang, dette synes ikke at være tilfældet,
idet bemærkes, at sammenligningen vanskeliggøres derved, at vi ikke ved, om det byzantinske Alleluia og vers
har haft nogen jubilus-endelse.

I de byzantinske melodier møder vi nemlig den ejendommelighed, at melodien til slutningsordene i hvert § 3
stichos mangler, evt. er de blevet sunget af folket (cf. Høeg) eller af et kor af psalter. En anden ejendommelig- § 4
hed er det, at slutningsordene i den foreliggende form, altså egentlig de næstsidste ord, i de ældste håndskrifter
får en jubilus-lignende forlængelse.

I det flg. gives en oversigt over Alleluiarion-melodiernes indre struktur. Et Alleluiarion består af 2-3 stichoi, § 5
og det enkelte stichos er inddelt i 2-10 linier, hvoraf den sidste linie afsluttes med en finalkadence - de øvrige
linier med en liniekadence, der munder ud i en karakteristisk „Dobbelt-Gamma-endelse", et lille musikalsk
ornament; linien inddeles atter i initial-, medial- og kadenceled, hvoraf det sidste er uundværligt. Af linie-
kadencer har vi 17, af finalkadencer 6 typer, en for hver toneart. Medialleddet kan bestå af formler og/eller
motiver; ved en formel forstås en karakteristisk melodisk enhed, der kan stå alene eller kombineres med
motiver; ved et motiv forstås et mindre melodisk element, der vel kan stå alene, men som regel knytter sig til en
formel eller et andet motiv. Initialleddet består af et eller flere initialmotiver.

I kap. V gives en oversigt over de tonale problemer i Sticherarion-melodierne som en introduktion til den Kap. V
flg. behandling af tilsvarende problemer i Alleluiarion-melodierne. I en indledning gives en kort gennemgang § 1
af de byzantinske tonearter og toneartsbetegnelser, de såkaldte signaturer eller martyriai. Denne gennemgang
danner overgang til den flg. oversigt over den hidtidige forsknings resultater m.h.t. halvtonetrinnenes beliggen-
hed. Wellesz fastslår, at håndskrifterne og teoretikerne ikke giver anvisninger herom, men konstaterer på § 2
rent musikalsk grundlag, at $b\flat$ bør indsættes i Protos- og Tritos-melodier for at undgå åben eller skjult tritonus.
Imidlertid viser en nærmere analyse, at tritonus F-$b\natural$ bør blive stående på visse steder, hvor den sammen med
et stort textligt stop er forbundet med en bestemt musikalsk-æstetisk virkning. Det bemærkes, at Wellesz ikke
anfægtes af de mange tritonus-problemer i Deuteros og Plagios Deuteros.

Tillyard hylder ligeledes princippet om indsættelse af $b\flat$ på rent musikalsk grundlag, men går et skridt § 3
videre, idet han indsætter $b\flat$ i formler hjemmehørende i plagale tonearter i overensstemmelse med en teori, der
refereres indgående, især i Plagios Deuteros synes denne teori at komme i uløselig konflikt med melodiernes
musikalske struktur.

Blandt forskerne uden for M.M.B. indtager Lorenzo Tardo en vigtig plads, han transkriberer melodierne § 4
nogenlunde som de hidtil nævnte forskere med flg. undtagelser: Deuteros transkriberes en terts lavere og
Plagios Tetartos en sekund lavere (som *F*-dur med fast $b\flat$), to antagelser, der synes at komme i konflikt med
medialsignaturernes indbyrdes placering i tonearterne.

Det afgørende indlæg om tonaliteten skyldes Oliver Strunk; på grundlag af *Papadiken* og musikalske § 5
analyser fastslår han, at (1) den middelalderlige byzantinske musik er opbygget af en central oktav D-d
bestående af to disjunkte tetrakorder og forlænget henholdsvis opad og nedad med en konjunkt tetrakord,
(2) ved anvendelsen af de to oktaver A-a' i forbindelse med transkriptioner undgås fortegn, (3) faste og løse
fortegn bør undgås undtagen i situationer, der tydeligt kræver det, f.eks. i forbindelse med tydelige transposi-
tioner; (4) Tetartos bør transkriberes med lejet G-d som udgangspunkt.

I det flg. accepteres Strunks konklusioner med visse forbehold; bl. a. synes der at være et langt større grund-
lag for indsættelse af $b\flat$, end det fremgår af Strunks konklusioner. Gennemgangen rundes af med en tonal § 6
analyse af Deuteros, Plagios Deuteros og Plagios Tetartos; i modsætning til den gregorianske 3., 4. og til dels
8. toneart, der mere eller mindre er domineret af en *F*-tonalitet med tydeligt $b\flat$, er de nævnte byzantinske tone-
arter behersket af en udtalt *G*-tonalitet, der snarere peger i retning af en alteration af *F*; i Plagios Tetartos har
vi sikre vidnesbyrd herom. Kap. V slutter med en række konklusioner. § 7

Kap. VI (Medialsignaturernes funktion) er en introduktion til en række af de problemer, vi møder i den flg. Kap. VI
systematiske analyse af Alleluiarion-melodierne, hvor det påvises, at de fleste kadencer, formler og motiver § 1
synes at have de samme intervalforhold, hvor de end forekommer; dette begrundes gang på gang med henvis-
ning til „gale" medialsignaturer, dvs. signaturer, der tilsyneladende er i strid med den musikalske teori, men
som kan betragtes som vidnesbyrd om transpositioner i den melodiske kontext.

Hidtil har man betragtet medialsignaturerne som tavse kontroltegn. Efter Strunks artikel om signaturer og
intonationer er man blevet mere tilbøjelig til at mene, at initialsignaturerne står for sungne initialintonationer,
funktionelt er der imidlertid ikke så stor forskel på initial- og medialsignaturer, og hertil kommer, at medial-
signaturerne i overvejende grad står på de steder i det melodiske forløb, hvor sangeren må formodes at have
været allermest sikker i sin intervalfornemmelse, således at de synes overflødige som kontroltegn. Derimod er § 3
der tungtvejende argumenter for den antagelse, at medialsignaturerne repræsenterer sungne medialintonationer.
Som musikalske ornamenter ved textlige og/eller melodiske stop synes de sungne medialintonationer at have § 4
fire funktioner, nemlig som (1) centrale, (2) forbindende, (3) fremadvisende og (4) tilbagevisende intonationer
i forhold til den melodiske kontext; undertiden omend sjældent møder vi medialsignaturer uden forbindelse

med den melodiske kontext; det er tvivlsomt, om sådanne medialsignaturer repræsenterer sungne medial-
intonationer.
§ 5 Dette resultat er vigtigt for de „gale" medialsignaturer, der således ikke blot markerer transpositioner i den
melodiske kontext, men som også selv i form af sungne medialintonationer kan betragtes som transpositioner.
Kap. I kap. VII-XVI analyseres kadencer, formler og motiver i Alleluiarion-melodierne med Vat. gr. 345, det mest
VII-XVI pålidelige Psaltikon-håndskrift, som hovedkilde.
Kap. VII I *kap. VII (De lange Ouranisma-kadencer)* gennemgås først den lange Ouranisma-kadence på *E*, der kun
§ 1 forekommer i Deuteros; ved inddragelse af den tilsvarende kontakariske form i undersøgelsen fastslås det, at
en række „gale" medialsignaturer i forbindelse med den kontakariske form bevidner en alteration af *F*, der
også synes at få konsekvenser for den alleluiariske form. Både i forbindelse med den lange Ouranisma-kadence
§ 2-3 på *E* og på *G* ses det, at den alleluiariske stil er langt mere stram end den kontakariske. Gennemgangen af den
lange Ouranisma-kadence på *D* belyser vigtige problemer i Kontakion-melodierne.
Kap. VIII I *kap. VIII (De korte Ouranisma-kadencer)* behandles først den intermodale Ouranisma-kadence, der op-
§ 1 træder i forskellige lejer med finales på *d*, *a*, *E* og *D*; tonale analyser viser, at der er intervalidentitet imellem
§ 2 formerne i de fire anførte lejer, og at formen på *E* har *F*♯ over denne tone. Den melismatiske udgave af den
samme kadence forekommer i to lejer med finales på *d* og *a*, hvoraf den sidste form på tilsvarende måde har *F*♯.
§ 3 I forbindelse med gennemgangen af den Sjældne Ouranisma-kadence, der har finales på *E* og *D*, fastslås det
ligeledes, at intervalidentiteten imellem formerne peger i retning af en alteration af *F* i formen på *E*; denne
antagelse begrundes nærmere ved påvisning af „gale" medialsignaturer i forbindelse med den kontakariske
§ 4 form af kadencen i påskekontakiet og Akathistos-hymnen. Kapitlet slutter med en gennemgang af to variant-
former.
Kap. IX I *kap. IX (De afledte Ouranisma-kadencer)* gennemgås Ouranisma-kadencerne på *b* i Deuteros og Tetartos,
§ 1-3 hvoraf den sidste i Vat. gr. 345 synes at være forbundet med ejendommelige kromatiske ændringer. Den
plagierende Ouranisma-kadence på *G* efterligner i melismatisk form de lange Ouranisma-kadencer.
Kap. X *Kap. X (De intermodale kadencer)* begynder med gennemgangen af den hyppigst forekommende linie-
§ 1 kadence, den intermodale durkadence, der har finales på *c*, *G* og *F*; intervalidentiteten imellem formerne i de
tre lejer kræver en alteration af *F* i formen på *G* og en fordybelse af *b* i formen på *F*, og de nævnte kromatiske
§ 2 ændringer bevidnes af „gale" medialsignaturer - i formen på *G* specielt efter kadencen. I den intermodale mol-
kadence, der har finales på *d*, *a*, *E* og *D* gøres det samme ræsonnement gældende med hensyn til en alteration
§ 3 af *F* i formen på *E*. Halvtoneformelkadencen har finales på *E* og *D*; i dette tilfælde kan vi kun påvise sandsyn-
ligheden af en alteration af *F* i formen på *E* ved inddragelse af kontakariske paralleler, der giver anledning til
en indgående analyse af kadencen og beslægtede former i Kontakion-melodierne.
Kap. XI *Kap. XI (Trinkadencerne)* indledes med en analyse af *F-G*-kadencen, hvor alterationen af *F* fremhæves som
§ 1-2 en mulighed på grundlag af en undersøgelse af de alleluiariske og kontakariske former. Den i Alleluiarion-
traditionen svagt stående *E-F*-kadence analyseres indgående, bl.a. ved inddragelse af kontakariske paralleller,
§ 3 der belyser en lang række interessante vanskeligheder. Den intermodale trinkadence har finales på *d*, *a*, *G*,
E og *D*; det musikalske krav om intervalidentitet støttes af en del „gale" medialsignaturer, der bevidner en
fordybelse af *b* i formen på *G* og en alteration af *F* i formen på *E*; den sidste form volder dog visse vanskelig-
§ 4 heder. Til slut gennemgås *a-b*-kadencen i Deuteros, der afslutter linier, der som helhed har næsten den samme
form.
Kap. XII *Kap. XII (Finalkadencerne)* indledes med en analyse af de to typer i Protos, der begge slutter med den samme
§ 1 faste slutningsneumation; bortset herfra kan type 1 i et og alt betragtes som en transposition en kvart ned af
den tilsvarende form i Tetartos med en alteration af *F* som konsekvens for formen i Protos. Type 2 består
foruden af den faste slutningsneumation af en molform af Anastama-formlen på henholdsvis *E* og *D*, hvor den
tonale analyse påviser alteration af *F* i formen på *E*.
§ 2 Finalkadencen i Deuteros består bortset fra den faste slutningsneumation som regel af en Anastama-formel
§ 3-4 på *G*. Finalkadencerne i Tetartos og i Plagios Protos er i princippet allerede gennemgået i forbindelse med
§ 5 formerne i Protos. Finalkadencen i Plagios Deuteros synes at være identisk med type 2 i Protos, dvs. med mol-
§ 6 formen af Anastama-formlen på *E*, hvor den tonale analyse påviser en alteration af *F*. Finalkadencen i Plagios
Tetartos svarer bortset fra den faste slutningsneumation stort set til finalkadencen i Deuteros.
Kap. XIII I kap. XIII behandles Anastama-formlen, der i den kontakariske form har finales på *c*, *G* og *C* (durform) og
§ 1 på *a*, *D* og *A* (molformer) samt på *E*. Den tonale analyse viser dog, at formen på *D* også kan være en durform
§ 2 og formen på *E* en molform, der begge kræver en alteration af *F*. Lignende former og en tilsvarende alteration
møder vi i den alleluiariske form, hvor forholdet imellem text og melodi er betydeligt friere end i den kontaka-
§ 3 riske form. Typisk for forekomsterne i Alleluiarion-melodierne er kombinationerne med forudgående halvtone-
§ 4 formler. Til slut gennemgås variantformer i Alleluiarion-melodierne.
Kap. XIV *Kap. XIV (Halvtoneformlerne)* behandler ialt 6 typer (H^1-H^6), der er karakteristiske ved deres tilknytning til
§ 1 et halvtonetrin og derfor af største interesse for den tonale analyse. H^1-formlen optræder kun på halvtone-

trinnet *b-c*, H^2-formlen foruden på de gængse halvtonetrin på *a-b*♭ og *F*♯-*G*, H^3-formlen på tilsvarende måde § 2-3
på *a-b*♭. H^4- og H^5-formlerne findes stort set kun på de gængse halvtonetrin - H^6-formlen derimod også § 4-6
på *F*♯-*G*.
I *kap. XV (Andre formler og motiver)* behandles først Kratemo-hyporrhoon (KOU), der har finales på Kap. XV
c, *G* og *C*. § 1
Derefter gennemgås *e-c-* og *b-G*-motiverne, *dc-*, *aG-*, *GF-*, *ED-* og *DC*-motiverne, *ecd-*, *bGa-* og *aFG-* § 2-4
motiverne samt *dcd-* og *aGa*-motiverne. *b-G*-motiverne, *aG*-motiverne, *bGa*-motiverne og *aGa*-motiverne § 5
synes at høre hjemme i melodiske kontexter med *F*♯.
Synagma er som regel placeret omkring de gængse halvtonetrin *E-F* og *b-c*, men undertiden også omkring § 6
F♯-*G*. *Antikenoma-kylisma*, et lille musikalsk ornament, møder vi på *a* og *F*, i det sidste tilfælde måske på *F*♯. § 7
I *kap. XVI (Initialmotiverne)* gennemgås initialmotiverne i de 6 tonearter samt det intermodale initialmotiv, Kap. XVI
som vi møder på de gængse halvtonetrin samt på *F*♯-*G*. § 1-7

Kap.
Afhandlingen slutter med en række oversigter i kap. XVII-XXII. XVII-XXII
I kap. XVII gennemgås de vanskelige melodier i Plagios Deuteros A 44-48; specielt undersøges de talrige Kap. XVII
tilfælde, hvor resultatet af den foregående systematiske analyse peger i retning af en alteration af *F* i melodierne § 1-6
i denne toneart. Kap. XVII suppleres i anhanget med en gengivelse af melodierne i fuld neumation og tran-
skription.
I *kap. XVIII (Den melodiske struktur)* gives der et indtryk af den hidtidige forskning inden for byzantinsk Kap. XVIII
musik i almindelighed. Stort set har man fastslået *centonisationen* som strukturelt princip i Sticherarion- § 1
melodierne uden at give en mere indgående begrundelse for denne påstand; ihvertfald synes også *melodi-typen*
at spille en stor rolle som strukturelt princip.
Wellesz fremhæver centonisationen som strukturelt princip i Kontakion-melodierne, hvorimod Floros
fremhæver melodi-typen. Kontakion-melodierne synes dog bedst at kunne beskrives ud fra en spænding imellem
disse to principper. Det vigtigste for Alleluiarion-melodiernes struktur er det enkelte stichos' inddeling i linier, § 2
hvor visse liniekadencer undertiden har faste placeringer i bestemte tonearter, f.eks. som permanent kadence
i første linie i et stichos, etc. For liniens struktur er inddelingen i initial-, medial- og kadenceled afgørende. § 3
I initial- og medialled samt i finalkadencen er strukturen bestemt af *melodiske enheder*, der kan bestå af en § 4
enkeltstående formel eller et enkeltstående motiv eller af kombinationer af formler og/eller motiver. Denne
teknik skildres indgående med udgangspunkt i Protos-melodierne.
Til slut diskuteres spændingen imellem centonisationen og melodi-typen som strukturelle principper i § 5
Alleluiarion-melodierne, og det fastslås, at melodi-typen synes at spille en vis rolle i Deuteros, men at melo-
dierne såvel i denne som de øvrige tonearter kun kan beskrives fyldestgørende ud fra centonisationen som det
afgørende strukturelle princip. Dette vises i praksis i den samlede analyse af alle melodierne (i anhanget).
I *kap. XIX (Tekst og melodi)* fastslås, at der stort set er overensstemmelse imellem den melodiske og den Kap. XIX
tekstlige struktur i det enkelte stichos og den enkelte linie og i initial- og medialled samt i finalkadencen. § 1-2
Musikken virker som en deklamation af teksten; den afspejler den tætte forbindelse imellem ord og ordgrupper
samt parallelismer, accentrim og andre finheder i den tekstlige struktur.
Afvigelser fra denne overensstemmelse kan understrege et ord, der er vigtigt i sammenhængen, eller være § 3
udtryk for en mere eller mindre ubehjælpsom tillempning af en tekst til en given melodi; undertiden kan man
dog diskutere, om der er tale om en ubehjælpsomhed eller et særligt raffinement. Undertiden kan en afvigelse § 4
meget kraftigt understrege et ords betydning, ja endog tolke en teksts dybere mening, dens teologi. Som et fint
udtryk herfor i den meget fleksible Kontakion-stil gennemgås prooemiet til Kontakiet til pinsedag, og der
anføres to eksempler fra den langt strengere Alleluiarion-stil.
I *kap. XX (Tonaliteten)* opsummeres resultaterne fra den systematiske analyse i kap. VII-XVI i form af en Kap. XX
gennemgang af de enkelte tonearter. Protos-melodierne er bestemt enten af halvtonetrinnene *E-F*/*a-b*♭ eller § 1
af halvtonetrinnene *F*♯-*G*/*b-c*, altså af en kvartafstand imellem halvtonetrinnene; kun i visse enklaver råder
den fra Sticherarion-melodierne kendte Protos-tonalitet bestemt af pentakordet *D-a* og kvintafstanden imellem
halvtonetrinnene *E-F*/*b-c*. I forhold hertil er det dominerende træk i Alleluiarion-melodierne, at det tonale
felt flyttes til enten *G* (den lave tonalitet) eller til *a* (den høje tonalitet) som tonale centra. I Deuteros er det
tonale felt på tilsvarende måde flyttet fra *E* til *b*, og de afgørende halvtonetrin er *F*♯-*G*/*b-c*. I Tetartos er halv-
tonetrinnene *b-c*/*e-f* dominerende. I Plagios Protos råder den fra Alleluiarion-melodierne i Protos kendte
tonaliteten med *G* som tonalt centrum. I Plagios Deuteros er der en uløselig konflikt imellem halvtonetrinnene
E-F og *F*♯-*G*, hvoraf det sidste halvtonetrin er dominerende i en sådan grad, at man må betragte Plagios
Deuteros som en toneart i opløsning; bortset fra de små enklaver med *E-F* som halvtonetrin kan melodierne
i denne toneart betragtes som transpositioner et trin op af tilsvarende melodier i Plagios Protos. Plagios
Tetartos er vanskeligere at vurdere, fordi vi ikke kan bestemme trinnet under *G* præcist.

§ 2 Dernæst diskuteres muligheden af at opstille et tonalt system, hvor det understreges, at et tonalt system er en rationalisering, en fortolkning af visse fænomener og intet andet, og i den forstand kan det fastslås, at Alleluiarion-melodierne synes at være bestemt af kvartafstanden imellem halvtonetrinnene, således at det tonale system kan beskrives som to sæt konjunkte tetrakorder, enten

G A B C
C D E F
F G a b♭

eller

D E F♯ G
G a b c
c d e f.

§ 3 Til slut diskuteres Alleluiarion-melodiernes tonale genesis. Seks-tonearts-systemet kan tages som et vidnesbyrd om melodiernes præ-oktoekiske oprindelse, dvs. at de formentlig er fra senest 6.-7. århundrede. På den anden side må inddelingen i de 6 tonearter være sket i 'oktoekisk tid', men efter hvilke principper? - Stilistisk falder Alleluiarion-melodierne ikke i de 6 grupper, der umiddelbart kan identificeres med 6 maneriae, 6 tonearter; strengt taget er der kun 4 forskellige maneriae, og en analyse viser, at just Protos og Plagios Deuteros mangler egentlig 'Sitz im Leben' i samlingen. Til slut diskuteres de eksempler på teoretisk pres, der viser, at man bevidst har søgt at gøre Protos- og Plagios Deuteros-melodierne oktoekisk acceptable.

Kap. XXI I *kap. XXI (Forholdet til byzantinsk musik iøvrigt)* behandles først forholdet til den lange Alleluiarion-
§ 1 tradition, der stort set virker som en kunstfærdig, lidt fri gengivelse af den korte tradition. Der er karakteristiske forskelle; visse kendte kadencer genfindes i melismatiseret skikkelse, og andre kadencer udskiftes, og andre udgår helt. Finalkadencerne ændres ret stærkt. Af formlerne bliver næsten kun Anastama-formlen tilbage. Den strukturelle opbygning er ret løs, men til gengæld er det tonale billede stort set det samme.

§ 2 De kalophoniske Alleluiarion-tradition ligner ikke den korte meget, men atter i dette tilfælde er det karakteristisk, at der synes at være et tonalt slægtskab på trods af alle forskelle.

§ 3 Prokeimenon-samlingen står den korte Alleluiarion-tradition meget nær og bruger først og fremmest næsten de samme kadencer, mens forskellene er ret store i initial- og medialled.

§ 4 Den korte Kontakion-tradition står ligeledes den korte Alleluiarion-tradition meget nær; vi finder stort set ikke andre liniekadencer end i Alleluiarion-melodierne, og vi genfinder Anastama-, H^1- og H^2-formlerne, mens en række melodiske fraser er ejendommelige for Kontakion-melodierne.

Den *lange* Kontakion-tradition er en pendant til den lange Alleluiarion-tradition; vi genkender stadig liniekadencerne, mens halvtoneformlerne er forsvundet - kun Anastama-formlen er tilbage. Det tonale præg fra den korte Psaltikon-stil er praktisk talt helt forsvundet til fordel for et mere oktoekisk præg.

§ 5 Asmatikon-traditionen synes nok at være melodisk beslægtet med visse Psaltikon-melodier, men stilen er helt anderledes; vi genfinder groft taget ingen af de karakteristiske melodiske elementer fra Psaltikon-stilen.

§ 6 Sticherarion-stilen har visse lighedspunkter med den korte Alleluiarion-tradition; det gælder Anastama-formlerne og visse af halvtoneformlerne, der har syllabiske ekvivalenter i Sticherariet. Også en del initialmotiver genfindes.

Kap. XXII I *kap. XXII (Forholdet til vesterlandsk sang)* gives først en oversigt over det gregorianske problem - det vil
§ 1 først og fremmest sige spørgsmålet om forholdet imellem den gregorianske og den gammelromerske sang, og det fastslås, at den nyeste forskning anerkender den gregorianske sangs afhængighed af den gammelromerske, og at der i den allerseneste tid er nogenlunde enighed om, at begge sangformer er opstået i Rom.

§ 2 Af Alleluia-versene i den gammelromerske, den ældste tradition, findes 7 græsk-sprogede, der alle har tekst-
§ 3 ekvivalenter i den byzantinske cyklus. Der gøres et forsøg på datering af den gammelromerske tradition på grundlag af en sammenligning imellem melodien *Alleluia Dominus regnavit* i Vat. lat. 5319 og beskrivelsen af fremførelsen af denne melodi i MICHEL ANDRIEUS Ordo Romanus XXVII fra 8. århundrede, hvoraf fremgår, at den sidstnævnte beskrivelse må siges at passe så godt til melodien i håndskriftet fra det 12. århundrede, at vi kan regne med nogenlunde den samme melodi-tradition i det 8. århundrede.

§ 4 Med udgangspunkt i VAN DIJKS påstand om at de græske Alleluia-vers i det 7. århundrede er indført i de specielle by-romerske vespergudstjenester i påskeoktaven, analyseres de 'græske' Alleluia-vers nøjere, og det fastslås, at fire af dem er i en særlig „vesperstil", der udelukker slægtskab med de byzantinske ekvivalenter fra det 12. århundrede. De tre resterende, *Kirios evasilepsen, Oty theos* og *Epy si kyrie* adskiller sig musikalsk fra de øvrige gammelromerske Alleluia-vers og liturgisk derved, at de først og fremmest synes at have fungeret som Alleluia-vers i messen i tiden efter påske, og i denne funktion synes de at være langt ældre end de anførte vespergudstjenester.

§ 5 Dernæst gives en introduktion til den flg. melodiske sammenligning imellem de byzantinske Alleluiarion-melodier og deres vesterlandske ekvivalenter, og det understreges meget kraftigt, at det sker på grundlag af

melodier, der først er nedfældet ca. 5-600 år efter den postulerede overgang, hvorfor der trods en gennem-
gående lighed kan forventes store uoverensstemmelser. I det flg. foretages en sammenligning med udgangs- § 6-8
punkt i de nævnte tre 'græske' Alleluia-vers. Senere inddrages andre mulige eksempler på byzantinsk ind- § 9
flydelse på vesterlandsk Alleluia-sang, nemlig *Venite exsultemus, Te decet hymnus* og ganske særligt den ambrosianske *Preveniamus faciem ejus.*

Endelig fremsættes en række konklusioner: (1) Overensstemmelsen imellem de anførte eksempler fra byzan- § 10
tinsk og vesterlandsk Alleluia-sang er bred og gennemgående og kan ikke betragtes som en tilfældighed. (2) Overensstemmelsen er bemærkelsesværdig på baggrund af den lange periode imellem overgangen og den skriftlige fiksering. (3) En række uoverensstemmelser finder deres forklaring i disse århundreders mundtlige overlevering. (4) Sammenligningen viser, at der muligvis er mere i Gregor den Stores påstand om Roms liturgiske afhængighed af Jerusalem, end man hidtil har villet tro; dette fremgår af bemærkelsesværdige overensstemmelser imellem den gammelromerske og jerusalemitiske tradition (i det i kap. III, § 3, omtalte store lektionar fra Jerusalem), et indtryk, der forstærkes af de musikalske sammenligninger. (5) I almindelighed fremsættes derfor hypotesen om den vesterlandske overtagelse af visse østlige Alleluia-vers og deres melodier. (6) Denne hypotese berettiger os til at datere såvel den byzantinske som den gammelromerske Alleluia-sang til senest 6.-7. århundrede. (7) De musikalske sammenligninger kan måske give os et indtryk af de byzantinske Alleluiarion-melodiers form i dette tidsrum; de har ikke været syllabiske, men moderat melismatiske.

I et anhang til afhandlingen præsenteres en samlet fortløbende analyse af alle melodierne beskrevet som centoniserede melodier i overensstemmelse med resultaterne af den systematiske analyse i kap. VII-XVI. I et andet anhang gives der en kort kommentar til denne samlede analyse.

Register

Namen:

„Falsche" Signaturen und Intonationen, die auf F♯ deuten (und evtl. C♯ und c♯):

„Falsche" Signaturen und Intonationen, die auf b♭ deuten (und evtl. E♭ und e♭):

Behandelte Kontakia:

Das übrige Psaltikonrepertoire:

Christian Thodberg: Der byzantinische Alleluiarionzyklus. Studien im kurzen Psaltikonstil.

Berichtigungen:

S. 13, Sp. 1, Z. 1: ΨΑΛΤ[ΙΚΟΥ]: ΤΟΥ ΨΑΛΤ[ΙΚΟΥ]
S. 15, Sp. 2, Z. 13: vergewiesen: verwiesen
S. 21, Sp. 1, Z. 6: und: als
S. 23, Sp. 2, Z. 22 v.u.: *Coislin: Coislin 220*
S. 26, Sp. 1, Z. 2: III: II
S. 30, Anm. 17, Z. 3: das im: das [illegible] im
S. 31, Anm. 18, Z. 4: in: in [illegible]
S. 31, Anm. 20, Z. 22: Piasmagruppe: Piasmagruppe [illegible]
S. 40, Sp. 1, Z. 9 v.u.: malismatischen: melismatischen
S. 46, Sp. 2, Z. 11 v.u.: bzw.: bzw. oder
S. 56, Sp. 2, Z. 15: untranskribiert: untransponiert
S. 61, Sp. 2, Z. 2: θεραπείει: θεραπεύει
S. 61, Sp. 2, Z. 8: ἀποστότῶν: ἀποστόλῶν
S. 61, Sp. 2, Z. 12: das: dass
S. 64, Beisp. 10: A 14a:2: A 14b:2
S. 66, Sp. 1, Z. 5: Vierecken: Elementen
S. 66, Sp. 1, Z. 10: Vierecke: Elemente
S. 72, Sp. 1, Z. 8: (wahrscheinlich): (wahrscheinlich
S. 73, Sp. 1, Z. 9 v.u.: zuträffende: zutreffende
S. 96, Sp. 2: Die beiden letzten Zeilen sollen umgetauscht werden.
S. 98, Sp. 2, Z. 5 v.u.: *gemeinschaftliche: gemeinsame*
S. 102, Sp. 1, Z. 26: A 39b:3: A 39b:2
S. 115, Sp. 1, Z. 27 v.u.: χαΐσε: χαΐρε
S. 120, Sp. 2, Z. 22 v.u.: *FG-, EG-: GF-, ED-*
S. 130, Sp. 1, Z. 14 v.u.: Signatur: Signatur [illegible]
S. 141, Sp. 2, Z. 17 v.u.: K 9 und K 41: K 9, K 41 und K 47
S. 149, Sp. 1, letzte Zeile: A 4b:2: A 4a:2
S. 159, Sp. 1, letzte Zeile: eingeführt: einführt

In A 22b:1 (S. 205), A 30a:3 (S. 208), A 58b:2 (S. 226) und A 59b:3 (S. 227) soll ein *c* über der *Nana*intonation eingefügt werden – in A 42a:4 (S. 214) *F* statt *f*.